DUPLUM

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 1

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România ; AL. I. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCŞAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUŢIU : ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOŞ

Secretar de redacţie :

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al ,,Revistei de etnografie şi folclor''.

La revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F.F. 49, — DM 40.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI :
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 1970 Nr. 1

SUMAR

STUDII

Pag.

MIHAI POP, Realizări și perspective în folcloristica românească 3

GOTTFRIED HABENICHT, Valoarea științifică a observației directe în cercetarea muzicii de joc 11

ANCA GIURCHESCU, Cercetarea contextuală a dansurilor populare. 21

ION GHINOIU, Elemente geografice în cercetarea etnografică. 29

ANDREI BUCȘAN, Aspecte funcțional-tematice în dansul popular românesc. 35

MATERIALE

ALEXANDRU DOBRE, Preocupări pentru folclor la „Țeranul român” 41

RADU O. MAIER, Planurile caselor românești din Munții Apuseni la sfîrșitul sec. al XIX-lea. 55

NOTE ȘI DISCUȚII

ADRIAN VICOL, Premise teoretice la o tipologie muzicală a colindelor românești 63

ALEXANDRU POPESCU, Perspective antropologice în cercetarea culturii și civilizației populare 73

CONSTANTIN ERETESCU, Al V-lea congres al Societății internaționale pentru cercetarea narațiunilor populare (I.S.F.N.R.). 81

TIBERIU ALEXANDRU, A. BUCȘAN, P. PETRESCU, Însemnări pe marginea primului festival și concurs internațional de folclor „România ’69” . . . 87

RECENZII

GHEORGHE VRABIE, *Folcloristica română — Evoluție, curente, metode*, Ed. pt. lit., 1968 (*Ruxandra Guțu*). 93

Rev. etn. folc. Tom. 15, nr. 1 p. 1–96 București 1970

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 1970 nº 1

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

MIHAI POP, Réalisations et perspectives dans le folklore roumain 3

GOTTFRIED HABENICHT, La valeur scientifique de l'observation directe pour 11
l'étude de la musique des danses populaires 19

ANCA GIURCHESCU, L'investigation contextuelle des danses populaires . . 21

ION GHINOIU, Eléments géographiques dans la recherche ethnographique 29

ANDREI BUCŞAN, Aspects fonctionnels-thématiques dans la danse populaire 35

MATÉRIAUX

ALEXANDRU DOBRE, L'activité folklorique de la revue « Ţeranul român » 41

RADU O. MAIER, Les plans des maisons roumaines des Monts Apuseni à la fin du XIX^e siècle. 55

NOTES ET DISCUSSIONS

ADRIAN VICOL, Prémisses théoriques d'une typologie musicale des « colinda » 63
roumaines . . . .

ALEXANDRU POPESCU, Perspectives anthropologiques dans l'étude de la culture et de la civilisation populaires 73

CONSTANTIN ERETESCU, V^e Congrès de la Société internationale pour l'étude des narrations populaires (I.S.F.N.R.). 81

T. ALEXANDRU, A. BUCŞAN, P. PETRESCU, Notes sur le premier festival et concours international de folklore « Roumanie '69 » 87

COMPTES RENDUS

GHEORGHE VRABIE, *Folcloristica română — Evoluţie, curente, metode* (Le folklore roumain — Evolution, courants, méthodes), Editura pentru literatură, Bucarest, 1968 (*Ruxandra Guţu*) 93

Rev. ethn. folk., Tome 15, no 1 p. 1–96 Bucarest, 1969

REALIZĂRI ŞI PERSPECTIVE ÎN FOLCLORISTICA ROMÂNEASCĂ *

MIHAI POP

S-au împlinit anul acesta 20 de ani de la înfiinţarea Institutului nostru. Această împlinire coincide cu a XXV-a aniversare a eliberării patriei şi cu întîmpinarea congresului al X-lea al Partidului Comunist Român de către întregul popor al ţării, cu noi şi importante înfăptuiri.

Se cuvine deci să arătăm că ceea ce am realizat în aceşti 20 de ani se datoreşte înainte de toate interesului deosebit pe care conducerea partidului nostru îl acordă cercetării, păstrării şi punerii în valoare a patrimoniului culturii populare, sprijinului permanent pe care l-am primit în munca noastră, din partea organelor de partid şi de stat. Fără acest interes, fără acest sprijin susţinut, institutul nostru n-ar fi putut fiinţa, noi, cu tot entuziasmul, n-am fi putut realiza decît o fărîmă din ceea ce am făcut pînă acum. Condiţiile ce s-au creat în ţara noastră cercetării ştiinţifice în general, şi cercetării culturii populare în special, condiţii ce nici nu puteau fi visate de înaintaşi, au situat cercetarea etnografică şi folclorică românească la un loc de prestigiu nu numai în ochii ţării ci şi ai specialiştilor de peste hotare.

În domeniul folclorului, căci numai la acesta mă voi referi, am moştenit de la înaintaşi importante culegeri de materiale. Am preluat de asemenea cuceririle lor în metoda de lucru şi mai multe deziderate, necesităţi întrevăzute de ei pentru buna desfăşurare a muncii folclorice, dorinţe ce n-au putut fi împlinite.

Le-am preluat cum am preluat prin stăruinţa prof. H. Brauner, întemeietorul institutului, şi materialele culese şi tipărite şi cele din arhiva de folclor a Societăţii compozitorilor, întemeiată de C. Brăiloiu, de Arhiva fonogramică a Ministerului Artelor întemeiată de G. Breazul sau din

---

* Publicăm în acest număr unele din comunicările prezentate la sesiunea ştiinţifică, organizată în zilele de 7 — 8 iulie 1969, cu prilejul împlinirii a douăzeci de ani de la înfiinţarea Institutului de etnografie şi folclor şi în cinstea celei de a douăzeci şi cincea aniversări a Eliberării. Paginile limitate ale unui singur număr nu ne-au permis să publicăm toate comunicările deodată ; le vom publica în numerele următoare.

Începînd cu acest număr am deschis o rubrică pentru discutarea ipotezelor de lucru prezentate în numărul 3—1969 pentru *Corpus-ul folclorului românesc* şi în numărul 6—1969 pentru *Atlasul etnografic al României*. Am dori ca aceste ipoteze să fie substanţial discutate pentru a putea da celor două lucrări forma şi conţinutul cel mai adecvat.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 3—10, Bucureşti, 1970

Arhiva de folclor a Academiei Române întemeiată de I. Muşlea, cum am preluat principiile şi metodele şcolii lui O. Densuşianu, cele a lui C. Brăiloiu sau ale lui D. Caracostea, ceea ce folcloriştii au putut să înveţe în participarea la cercetările monografice ale şcoalei sociologice din Bucureşti condusă de D. Gusti. Am preluat ideea alcătuirii unei colecţii larg cuprinzătoare, sistematice, a patrimoniului nostru folcloric tradiţional, ideea întocmirii bibliografiei folclorului şi folcloristicii româneşti, ideea sistematizării tipologice a materialelor culese şi cea a publicării unui „corpus'' al folclorului românesc.

Le-am preluat, le-am înscris, cum se cerea unei cercetări instituţionale moderne, în planul nostru de lucru şi am procedat cu tenacitate şi sistem la realizarea lor. Mai întîi făcînd ample cercetări monografice zonale şi tematice, de lungă durată de cele mai multe ori. Aceste cercetări ne-au permis să adîncim, în mai multe zone interesante pentru tradiţia folclorică şi pentru unele probleme particulare, fenomenul folcloric viu, să ajungem la o bună cunoaştere a fenomenologiei faptelor de folclor şi fireşte să şi culegem un material important. O dată aspectele fenomenologice cunoscute în complexitatea lor, am extins cercetarea la cît mai multe zone şi am acordat atenţie şi acelor domenii asupra cărora s-a lucrat în trecut mai puţin pe teren, cum ar fi proza populară şi dansurile. Am cercetat astfel toate regiunile ţării, investigînd efectiv sute de localităţi şi lucrînd cu mii de informatori. Am folosit mijloacele moderne pentru consemnarea faptelor, banda de magnetofon, fotografia, filmul şi un întreg sistem de fişe pentru notarea datelor complimentare necesare înţelegerii cît mai depline a pieselor culese. Cred deci că am adunat un număr suficient de piese semnificative care să reprezinte în colecţia noastră, patrimoniul folcloric tradiţional. Cu completările ce pe parcurs se dovedesc întotdeauna necesare, am realizat cred unul din dezideratele înaintaşilor : *Colecţia naţională de folclor*, bazată înainte de toate pe material de teren, rezultat din cercetări concrete şi aprofundate, consemnate cu toate datele cerute de metoda modernă de investigare a culturii populare.

Această colecţie dorim să o completăm acum prin conscrierea tuturor manuscriselor folclorice care se află în arhivele şi în bibliotecile publice, poate şi în cele particulare.

Pentru a putea pune în valoare materialele publicate pînă acum şi a folosi şi rezultatele încă valabile ale cercetărilor anterioare, am înscris în planul de lucru alcătuirea Bibliografiei generale a etnografiei şi folclorului românesc, a cărei prim volum, cum ştiţi, a şi apărut şi sperăm că şi celelalte vor apărea în ritmul cuvenit. Sîntem deci pe cale să împlinim încă unul din dezideratele înaintaşilor.

Cred, de asemenea, că putem afirma că am început să realizăm şi un alt deziderat : sistematizarea tipologică a variantelor în cadrul diferitelor categorii ale literaturii orale. S-au alcătuit cataloage tipologice ale cîntecului epic, legendelor, basmelor cu animale, snoavelor, basmelor fantastice. Este în stadiu avansat catalogul textelor de colinde şi s-a făcut un început serios pentru sistematizarea poeziei lirice. Realizările din domeniul literaturii vor dinamiza spre acţiuni similare şi domeniul muzicii şi dansurilor. Pentru obiceiurile populare va trebui probabil să depăşim etapa la care ne găsim cu celelalte domenii şi să trecem direct la o tipologie structurală.

Am înscris în planul nostru şi realizarea ultimului deziderat al înaintaşilor, *Corpus-ul folclorului românesc.* Credem că primele volume vor începe să apară din anul 1971, şi există toate premizele pentru realizarea lui integrală. În numărul 3/1969 al Revistei de etnografie şi folclor am prezentat ipoteza pe care institutul o preconizează pentru realizarea Corpus-ului. Am supus-o astfel discuţiei pentru a ajunge la formula cea mai adecvată în care această lucrare fundamentală a folcloristicii noastre va putea fi realizată.

Paralel cu aceste lucrări, s-au publicat în Revista de folclor şi în noua ei serie, Revista de etnografie şi folclor, mai multe studii privind diferite aspecte ale literaturii, muzicii, dansului şi obiceiurilor populare, descrieri de fapte şi fenomene şi dincolo de acestea încercări de a determina origina sau de a găsi sensul unora.

În primul volum al *Istoriei literaturii române*, publicat de Academia Republicii Socialiste România, am încercat o privire de ansamblu asupra literaturii orale, ce-i drept în cea mai mare parte pe baza studiilor mai vechi şi într-o viziune ce nu depăşeşte decît pe alocuri aceste studii. Colegii din institut şi cei de la alte instituţii au încercat de asemenea să cuprindă în studii de ansamblu unele categorii literare : balada, cîntecul liric, paremiologia, teatrul popular etc., după cum au încercat şi folcloriştii muzicali şi coregrafi să lămurească unele probleme privind morfologia anumitor genuri sau într-o viziune orizontală, funcţia şi valoarea unor elemente formative, moduri, ritmuri etc., sau elemente ce caracterizează unele stiluri regionale. S-au făcut de asemenea, mai cu seamă la Institutul de istorie şi teorie literară, studii asupra anumitor momente ale dezvoltării folcloristicii noastre şi asupra celor mai de seamă folclorişti din trecut; avem astăzi şi o privire de ansamblu asupra istoriei folcloristicii.

Am prezentat sumar realizările, fără să citez date, cifre şi nume. Am socotit inutilă o astfel de citare, întrucît toate datele, cifrele şi numele vă sînt cunoscute, fiindcă lucrările amintite au fost făcute de Dumneavoastră. Le-am recapitulat doar pentru a ajunge la concluzia că avem sau sîntem pe cale să avem principalele instrumente de lucru necesare unei cercetări folclorice avansate. Am ajuns să cunoaştem multilateral şi profund fenomenul folcloric viu, contextul social cultural al faptelor de folclor, să posedăm un număr considerabil de date care se cer stăpînite, deci sistematizate cu mijloacele moderne. Am încheiat pentru unele domenii, şi vom încheia sper definitiv în curînd pentru întreg folclorul, prima etapă a adunării sistematice a patrimoniului culturii populare pe bază de cercetări concrete şi de activitate de arhivă, etapa de înmagazinare de date şi de cuprindere globală a fenomenelor folclorice.

Trecem acum la etapa următoare în care paralel cu publicarea Corpus-ului va trebui să întreprindem, într-o viziune sistematică şi cu perseverenţa similară aceleia de pînă acum, cercetarea intrinsecă, „interpretarea" materialelor adunate, analiza lor categorială.

Cercetările noastre de pînă acum, privind mai cu seamă fenomenul folcloric viu în contextul lui social, au fost pe plan sociologic funcţionale. Am investigat funcţia contextuală a diferitelor categorii ale folclorului literar, muzical şi coregrafic, ale diferitelor obiceiuri. Observînd dinamica faptelor, am remarcat de asemenea, în cadrul proceselor sociale actuale, mutaţiile funcţionale ce au intervenit la acest nivel. Atunci cînd investigarea s-a făcut retrospectiv s-au cules, din realitatea folclorică vie, datele pe care ea le putea oferi pentru studierea originii şi trecutului faptelor cercetate.

Nu am ajuns însă decît rareori la cunoaşterea funcţiei interne a faptelor cercetate pentru că nu am încercat consecvent cuprinderea coerentă a folclorului într-o viziune totală.

Orice act folcloric este un fapt de cultură şi orice fapt de cultură presupune un schimb, este deci un act de comunicare. ,,Comunicarea — spune Cl. Lévi-Strauss — se face cel puţin pe trei nivele, cea a schimburilor matrimoniale, cea a schimburilor de bunuri şi servicii şi cea a schimburilor de mesagii. Deci studiul sistemului de înrudire, cel al sistemului economic şi cel lingvistic prezintă oarecare analogii. Toate trei ne dezvăluie aceeaşi metodă. Ele diferă doar prin nivelul strategiei pe care îl aleg pentru a se situa într-un univers comun" (v. *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 326—327).

Faptele de folclor pot fi deci cercetate într-o viziune unitară cu ajutorul teoriei informaţiei. Comunicarea, cum ştiţi, presupune un emiţător, un mesaj şi un receptor. Mesajul — faptul de folclor ca atare — se realizează printr-un cod. El nu se situează numai pe planul social al activităţii de schimb, ci şi în rîndul structurilor profunde, acolo unde stau riturile, miturile, religia şi arta, în general pe planul produselor schimbului. A cunoaşte codul prin care se comunică mesajul şi nivelul la care se face această comunicare înseamnă de fapt a releva strategia proprie a tuturor categoriilor folclorice. Înseamnă a le organiza în sistem pe baza unei viziuni unitare şi prin aceasta a cuprinde realitatea folclorică în totalitatea ei. Această sistematizare este necesară oricărei cercetări avansate din domeniul culturii. Folcloriştii au avantajul că lucrează într-un domeniu cu un mare grad de formalizare. Caracterul formalizat al unor categorii folclorice a fost remarcat mai de mult. Cercetările mai noi, analizînd şi generalizînd, îl consideră astăzi dominant pentru creaţia populară, raportîndu-l la caracterul colectiv şi la cel tradiţional şi ajungînd la noi concluzii asupra variabilităţii (v. M. Pop, *Der formelhafte Charakter der Volksdichtung*, în ,,Deutsches Jahrbuch für Volkskunde" XIV, 1, 1968, p. 1—15).

P. Bogatîrev şi R. Jakobson arată în *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens* că: ,,Opera literară este obiectivată, există concret, independent de cititor şi orice cititor se adresează nemijlocit textului ei. Nu aceasta este calea operei folclorice, de la cititor la cititor, calea ei este de la operă la interpret. Şi în literatură poate fi luată în considerare interpretarea operei de către cititor dar aceasta nu este decît un ingredient în receptarea ei şi în nici un caz izvorul unic ca în folclor. Rolul interpretului operei folclorice nu poate fi în nici un caz confundat cu rolul cititorului sau al recitatorului unei opere literare şi nici chiar cu cel al autorului ei. Din punctul de vedere al interpretului unei opere folclorice, aceasta apare ca un fapt de limbă [langue], adică ca ceva nepersonal, dat independent de interpret, chiar dacă este propice să fie schimbat, să primească noi elemente poetice sau date cotidiene. Pentru creatorul unei opere literare un astfel de fapt apare ca un fapt de vorbire [parole]; nu este dat aprioric şi este supus realizării individuale. Dat este numai complexul operei de artă realizat în momentul respectiv pe fundalul căreia, adică pe fundalul recuzitei, pot fi create şi receptate noi opere. O deosebire esenţială între folclor şi literatură constă în faptul că primul se găseşte pe poziţia limbii iar pentru a doua este specifică vorbirea". (în „Domum Natalicium" Schrijnen, Nijmegen — Utrecht, 1929, p. 905).

Analiza planurilor pe care se situează comunicările este importantă pentru o mai bună aproximare a funcţiei faptelor de folclor şi în directă dependenţă de aceasta pentru înţelegerea sensurilor pe care simbolica lor le încifrează.

Dincolo de funcţia contextului despre care am vorbit, funcţia internă a faptelor de folclor poate fi sacrală, ceremonială, estetică, ştiinţifică, educativă etc. Strategia comunicării, deci codul, se organizează în raport cu funcţia faptului comunicabil. Dar în cadrul manifestărilor complexe pot exista cumuluri de funcţiuni şi în cadrul proceselor mutaţii funcţionale. În primul caz se cere determinarea exactă atît a raportului dintre diferitele momente ale manifestării şi funcţiile respective cît şi a raporturilor interfuncţionale. În cazul al doilea este necesar să ţinem seama atît de funcţia la care s-a ajuns prin mutaţie cît şi de rezistenţa reziduurilor funcţiei anterioare.

Ca orice cod, codul de comunicare al faptelor de folclor este un sistem structurat în raport direct cu strategia. „Structura, spune J. Piaget — este un sistem transformaţional, care ca sistem are legi proprii, opuse proprietăţii elementelor, se păstrează şi se îmbogăţeşte prin însuşi jocul transformărilor fără ca acestea să treacă de limitele ei sau să facă apel la elemente din afară. Deci structura se caracterizează prin totalitate, transformare şi autoreglare" (v. J. Piaget, *Le structuralisme*, Paris, 1968, p. 6—7). Determinarea structurilor prin analize interne mi se pare, în etapa viitoare de cercetare a folclorului românesc, un lucru de la sine înţeles. Avînd în vedere rezultatele la care a ajuns cercetarea structuralistă în antropologie şi chiar în folclor, nu cred că mai este necesar să insist asupra ei. Începuturile pe care le-au făcut în acest domeniu cercetătorii folclorului literar arată valabilitatea principială şi metodologică a demersului.

Aplicînd analiza structuralistă diferitelor categorii folclorice, diferitelor strategii ale actului de comunicare, vom ajunge la o nouă sistematizare a datelor de care dispunem, la o mai exactă stăpînire a lor, ne vom apropia cu încă un pas de cunoaşterea obiectivă a realităţii folclorice. Vom determina metodele macro şi microstructurilor.

Procesul de modelare trecînd şi el prin diferite etape ce corespund diferitelor stadii ale analizei interne, de la premodelare pînă la modelul ce poate fi exprimat matematic, va trebui să îndeplinească anumite condiţii.

„Credem de fapt — spune Cl. Lévi-Strauss — că pentru a merita numele de structură, modelele trebuie să satisfacă neapărat patru condiţii. În primul rînd o structură are caracterul de sistem. Ea constă din elemente în aşa fel corelate încît modificarea oricăruia aduce după sine modificarea tuturor celorlalte. Apoi modelele aparţin unui grup transformaţional în care fiecare corespunde unui model din aceeaşi familie, încît ansamblul transformărilor constituie un grup de modele. În al treilea rînd proprietăţile indicate mai sus ne permit să prevedem cum va reacţiona modelul în cazul modificării unuia din elementele lui. Şi în sfîrşit, modelul trebuie să fie constituit în aşa fel încît să cuprindă toate faptele observate" (*ibidem*, p. 306).

Resistematizînd rezultatele analizelor structuraliste — fiindcă în ştiinţele umane ca şi în ştiinţele naturii demersurile sînt paralele şi tind la regruparea fenomenelor după ce ele au fost analizate potrivit legilor naturale, structurii obiective a comportamentelor sau expresiilor mintale — (G. Fleischmann, *L'esprit humain selon Claude Lévi-Strauss*, în „Archives européennes de sociologie", VII, 1966, nr. 1, p. 29), vom ajunge la o „gramatică" a folclorului românesc. Nu numai a literaturii, ci şi a muzicii, dansurilor şi obiceiurilor populare (v. R. Jakobson, *Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie*, în „Mathematik und Dichtung", München, 1965, p. 21—32, şi V. Sklovski, *Poetika grammatiki i grammatika poezii*, „Inostrannaja literatura" 1969, nr. 16, p. 218—224). Vom realiza o gramatică ce nu va reproduce gramatica limbii, ci va constitui un sistem coerent de corelaţii între elementele pertinente ale fiecărui mod de expresie al creaţiei noastre populare. Acest sistem la rîndul lui se va structura pe diferite planuri, de pildă pentru folclorul literar pe planul arhitectonicii — adică al structurii compoziţionale, pe cel al versificaţiei — şi un tratat de versificare populară în această viziune ar fi un instrument de lucru de aceeaşi importanţă ca şi cele pe care le-am realizat pînă acum — pe cel al tropilor etc.

Analizînd structura categoriilor şi căutînd să desprindem sistemul general al mijloacelor de expresie, facem fără îndoială o muncă utilă de cunoaştere obiectivă şi de sistematizare a realităţii, aparent atît de complexă a folclorului nostru. Dar se pare că prin aceasta ne depărtăm de creaţiile ca atare, pe care le socotim realizări artistice, cu valori şi calităţi stilistice remarcabile.

A.A. Potebnia afirma însă, acum aproape un secol, că în literatură, deci şi în folclor, opera este un semn cu semnificare proprie (apud. I.A. Lotman, *Lecţii po strukturalnoi poetike*, Tartu 1964, p. 122). Astfel văzute lucrurile problema se deplasează de pe planul judecăţilor de valoare critice pe cel mai obiectiv ale semioticii.

Semnul, după F. de Saussure, este o unitate dintre semnificant şi semnificat care nu devin reali decît prin el şi nu există niciodată singuri. În logica sensibilului, care după concepţia lui Cl. Lévi-Strauss este logica gîndirii populare, semnele sînt empirice şi inteligibile totodată. Ele unesc indisociabil materialul prin care se realizează operele folclorice cu forma lui. Forma şi conţinutul joacă deci rolul de semnificant şi semnificat. Ele nu pot fi analizate separat fiindcă nu le întîlnim decît în semn. În fiecare semn găsim urmele unei scheme concepute a cărei analiză este de fapt analiza conţinutului şi a formei. Această schemă aparţine unui sistem de simboluri, este o „reprezentare". Deci simbolica este întotdeauna prezentă într-o structură ce are un sens propriu. Structura şi simbolica sînt strîns legate, aceasta din urmă fiind de fapt ansamblul legăturilor structurale, (v. Y. Simonis, *Claude Lévi-Strauss, ou la „Passion de l'inceste"*, Paris 1968, p. 205—217).

Printr-o nouă aproximare ajungem la cercetarea semantică a faptelor de folclor şi ca un ultim stadiu de regrupare a rezultatelor analizelor, la desprinderea sistemului de gîndire populară care stă la baza faptelor şi fenomenelor de folclor, la acea logică a sensibilului, a concretului despre care vorbeşte antropologia structurală modernă. Ajungem să cunoaştem obiectiv realitatea ca atare a operelor folclorice şi sensul lor profund, să desprindem legile după care ele se organizează, logica lor internă, conceptele fundamentale ale gîndirii populare.

Ajungem să trecem folcloristica în rîndul ştiinţelor nomothetice alături de lingvistica şi antropologia modernă.

Creăm baza ştiinţifică pentru determinarea sistemului global al folclorului românesc şi posibilitatea studierii variantelor lui stilistice, atît în timp cît şi în distribuţia teritorială. Creăm platforma ştiinţifică pentru reexaminarea marilor intuiţii ale înaintaşilor atît în ce priveşte sensul şi valoarea creaţiei populare româneşti, cît şi în ce priveşte raportul ei, ca fenomen cultural milenar, cu cultura popoarelor vecine şi mai cu seamă cu cultura străveche a Mediteranei orientale şi cu spiritul organizat al romanilor. Putem da un sens nou muncii ce ne aşteaptă în etapa a doua a activităţii institutului nostru.

Mi-am îngăduit, la acest moment de hotar, să vă expun cîteva gînduri de viitor izvorîte din lectura elaboratelor teoretice şi metodologice moderne ale disciplinelor care se ocupă de studiul culturii populare. Nu am făcut-o cu intenţia de a da linii directoare şi cu atît mai puţin de a stabili un plan de lucru. Am făcut-o mai mult ca un stimulent, ca o provocare la gîndire şi la dialog, la ridicarea pe această cale a cercetărilor româneşti la nivelul actual al cercetărilor internaţionale din domeniul nostru.

RÉALISATIONS ET PERSPECTIVES DANS LE FOLKLORE ROUMAIN

A l'occasion du 20^{e} anniversaire de la fondation de l'Institut d'ethnographie et de folklore (Bucarest-Roumanie), l'auteur passe en revue les réalisations obtenues dans le folklore roumain ; il précise qu'on est arrivé à une profonde connaissance de la phénoménologie des faits de folklore.

Une fois dépassée l'étape des recueils des phénomènes folkloriques, le passage vers l'étape suivante, celle de «l'interprétation», devient nécessaire.

Tout acte folklorique est un fait de culture et tout fait de culture suppose un échange ; il est donc un acte de communication, étant donné que la société, réalité culturelle, est formée d'individus et de groupes qui communiquent réciproquement. La communication suppose un émetteur, un message et un récepteur. Le message — le fait de folklore comme tel—se réalise par un code. Il ne se situe pas seulement sur le plan social de l'activité d'échange, mais aussi au rang des structures profondes, là où se trouvent les rites, les mythes, la religion et l'art, en général sur le plan des produits d'échange. Connaître le code par lequel on communique le message et le niveau auquel cette communication est faite c'est relever la stratégie propre de toutes les catégories folkloriques, c'est organiser celles-ci dans un système basé sur une vision unitaire, par cela, comprendre la réalité folklorique dans sa totalité. Cette systématisation est nécessaire à toute recherche poussée du domaine de la culture.

L'analyse des plans sur lesquels se situent les communications est importante pour une approximation plus étroite de la fonction des faits de folklore et, par conséquent, pour comprendre les sens que leur symbolique inscrit.

Outre la fonction contextuelle dont on a parlé, la fonction interne des faits de folklore peut être sacrale, cérémoniale, esthétique, scientifique, éducative, etc.

Comme tout code, le code de communication des faits de folklore est un systèm constitué par rapport à la stratégie. En appliquant l'analyse structurale aux différentes catégories folkloriques, aux différentes stratégies de l'acte de communication, nous parviendrons à une nouvelle systématisation des faits, à leur maîtrise plus exacte, nous nous rapprocherons encore d'un pas de la connaissance objective de la réalité foklorique. Nous déterminerons les modèles de leur macro et microstructure.

En analysant la structure des catégories et en cherchant à détacher le système général des moyens d'expression, nous effectuerons, sans doute, un travail de connaissance objective et de systématisation de la réalité en apparence si complexe du folklore. Mais, il semble que par cela nous nous éloignons des créations comme telles, que nous considérons des réalisations artistiques ayant des valeurs et qualités stylistiques remarquables.

Par une nouvelle approximation, nous arrivons à la recherche sémantique des faits de folklore, et, comme un dernier stade de regroupement des résultats des analyses, au détachement du système de pensée populaire qui se trouve à la base des faits et des phénomènes de folklore, à cette logique du sensible, du concret, dont parle l'anthropologie structurale moderne. Nous réussissons à connaître objectivement la réalité des œuvres folkloriques et leur sens profond, à détacher les lois d'après lesquelles elles s'organisent, leur logique interne, la pensée qui se trouve à leur fondement.

Nous arrivons à placer le folklore au rang des sciences nomothétiques, aux côtés de la linguistique et de l'anthropologie moderne.

Nous forgeons une base scientifique en vue de la détermination de la structure unitaire du folklore roumain et de la possibilité d'étudier ses variantes stylistiques, temporelles et territoriales.

VALOAREA ŞTIINŢIFICĂ A OBSERVAŢIEI DIRECTE ÎN CERCETAREA MUZICII DE JOC *

GOTTFRIED HABENICHT

Aspectele teoretice ale relaţiei ,,observaţie directă" — ,,observaţie indirectă" au fost elucidate în cadrul activităţii şcolii sociologice [1], iar aplicarea lor în folcloristică a constituit obiectul preocupărilor metodologice ale lui Constantin Brăiloiu [2]. Astfel, cercetarea pieselor folclorice în însuşi procesul viu al manifestărilor concrete constituie o cerinţă de bază a orientării metodologice a lui Constantin Brăiloiu ; doar surprinderea fenomenului folcloric în contextul său firesc de manifestare asigură obţinerea unei imagini nedeformate a acestuia [3]. Totuşi în practică se apelează mai întotdeauna, atunci cînd se încearcă o sinteză ştiinţifică, la materialul obţinut în circumstanţe create de culegător, deci prin ,,observaţii indirecte". Şi aceasta în pofida faptului că observaţia directă oferă o lărgire considerabilă a ariei de cunoaştere şi în special de înţelegere a muzicii populare. Asupra acestui aspect dorim să atragem atenţia în comunicarea de faţă, pornind de la un caz concret.

Supunem atenţiei unele probleme de structură muzicală pe care le-am desprins în cursul unei observaţii directe la hora duminicală ce a avut loc în pavilionul de joc din centrul satului Leşu, jud. Bistriţa-Năsăud, în după amiaza zilei de 23 septembrie 1962 [4]. Nu este posibilă, desigur,

---

* Comunicare prezentată la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, 7—8 iulie 1969.

[1] Vezi în special H.H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, Bucureşti, Ed. Institutului Social Român, 1934.

[2] C. Brăiloiu, *Societatea Compozitorilor Români, Arhiva de folklore*, în ,,Boabe de grîu", Bucureşti, an. II, 1931, nr. 4, p. 204—219. Extras cu titlul : *Arhiva de folklore a Societăţii Compozitorilor Români. Schiţă a unei metode de folklore muzical.* Versiune franceză : *Esquisse d'une méthode de folklore musical.* (*Organisation d'Archives*) *Les Archives de la Société des Compositeurs roumains*, în ,,Revue de Musicologie", Paris, XV, nr. 402, p. 233—267.

[3] *Ibidem*, passim.

[4] Fişa i. 25308, *Observaţie directă la jocul duminical*, Leşu—jud. Bistriţa-Năsăud, 23 septembrie 1962. Redactarea generală a fişei : G. Habenicht, după fişele individuale de observaţie directă ale folcloriştilor : C. Costea (coregrafie, observaţie generală), G. Habenicht (muzică, observaţie generală), L. Bîrgu-Georgescu (strigături) ; înregistrarea sonoră şi fotografierea unor aspecte din desfăşurarea jocului : ing. M. Pîrvănescu.

prezentarea exhaustivă în cadrul restrîns al comunicării de faţă a tuturor elementelor observate. Ceea ce socotim însă important de subliniat este faptul că majoritatea constatărilor de mai jos, strîns legate de realitatea vie a muzicii de joc, nu pot fi obţinute în circumstanţele chestionării informatorului, ci exclusiv prin observaţie directă.

La joc au participat în mod activ 19 perechi — fete şi feciori — iar cei căsătoriţi doar ca spectatori. Atît jucătorii cît şi spectatorii au purtat costumul local. S-a constatat o anumită tendinţă de grupare a spectatorilor după sex, iar în timpul pauzelor şi a jucătorilor.

Doar feciorii au strigat. Textele strigăturilor au fost satirice [5] sau lirice [6], cele de comandă lipsind complet.

Jocul s-a desfăşurat în decurs de 2 h 54'; în acest răstimp s-a jucat 1 h 32', restul fiind ocupat de pauzele dintre ciclurile de joc (1 h 03') şi de cele dintre jocurile aceluiaşi ciclu (19') [7].

Nu s-au jucat decît jocuri locale, grupate în şase cicluri de joc. Fiecare „ciclu" era format dintr-un joc de tip introductiv, mai lent („De-a mîna" sau „Ţigăneasca") şi de jocul de bază „De-nvîrtit". În acest sens este semnificativă o schemă a componenţei şi duratei ciclurilor de joc ale cazului concret analizat:

Ciclul	Jocul introductiv	Durata	Jocul de bază	Durata	Obs.
I	Ţigăneasca	3'	De-nvîrtit	9'	
II	De-a mîna	4'	De-nvîrtit *	4'	* Întrerupt
III	Ţigăneasca	5'	De-nvîrtit	17'	
IV	De-a mîna	3'	De-nvîrtit	20'	
V	De-a mîna	5'	De-nvîrtit *	11'	* Întrerupt
VI	Ţigăneasca	3'	De-nvîrtit	8'	

Reiese că jocurile introductive sînt mai scurte decît cele de bază, raportul general fiind de 1 : 3 (23' „De-a mîna" şi „Ţigăneasca" faţă de 1 h 08' „De-nvîrtit").

---

[5] Exemplu : Măi leliţă, mîndră floare/ Spune-i badii ce te doare / De te doare inima / Spune-i numa la badea / De te doare sufletu / Spune numa la dînsu / Că el ţ-o găsi leacu / Şi nu ţ-a mai dure-altu / Tot cu leacuri din potică / Nu ţ-a hi, lele, nimică. (Maxim Pralea, 21 a.)

[6] Exemplu : Lelea care dă cu pudră / Face mămăliga crudă / Chiamă mîţa s-o mănînce / Mîţa miaună şi fuge / Fuge mîndra în cămară / La oala cu rumineală / Mîţa fuge după ie / Că s-a rumini şi ie / „Du-te, mîţă-n sărăcie / Rumineala-m trebe mie" / Mîndra-i tare supărată / Că ş-a găsit oala spartă / Şi rumineala vîrsată (Maxim Pralea, 21 a.).

[7] Pauzele ce au intervenit între jocurile aceluiaşi ciclu au fost datorate unor circumstanţe speciale (ruperea unei coarde, de pildă, sau discuţiile în jurul plăţii muzicantului).

Felul jocului de tip introductiv (de 3 ori „De-a mîna", de 3 ori „Ţigăneasca") a fost cerut, în unele cazuri, muzicantului [8]; uneori s-a cerut chiar şi o melodie anumită [9].

Se ştie că formaţia lăutărească tipică zonei este: vioară-bracibas[10]. La jocul duminical observat de noi n-a cîntat decît un singur violonist, neacompaniat.

Ceteraşul Nichita Zăgrean (20 ani) [11] practică lăutăria mai mult din pasiune. El provine dintr-una din cele mai înstărite familii ale satului. Tehnica sa violonistică — fireşte, de tip lăutăresc — este bună. Cîntă curat, stăpînind cu vizibilă uşurinţă pasajele dificile. Stilul său este determinat în mare măsură de împrejurările concrete în care cîntă cel mai adesea: la joc sau la petreceri. Astfel se explică faptul că sunetul emis este clar, pătrunzător, metalic, că tot timpul cîntă în forte, fără a schiţa vreo intenţie de nuanţare, că registrul preferat este cel acut, respectiv că utilizează cu precădere cele două coarde mai înalte (a^1, e^2)[12].

Repertoriul abordat de ceteraşul Nichita Zăgrean se deosebeşte în bună măsură de cel al altor lăutari. Faptul se datoreşte unei îndelungate practici a cîntatului din fluier, ceteraşul de mai tîrziu însuşindu-şi la fluier repertoriul de vechi melodii locale cît şi turnuri melodice specifice acestui instrument [13].

La prima vedere, materialul muzical înregistrat în timpul observaţiei noastre directe pare un flux melodic continuu, un mozaic de fraze muzicale înşiruite după bunul plac al violonistului. Contrar aparenţelor şi contrar unor păreri curente, frazele singulare nu joacă de fel un rol de sine stătător în economia melodiilor de joc. Astfel, cele 97 de fraze muzicale, consemnate în timpul observaţiei noastre, se organizează strict în 47 de succesiuni închegate de fraze. Vom numi în continuare aceste succesiuni „piese", căci fiecare din ele corespunde de fapt unei aşa-zise „melodii de joc" sau „piese" pe care culegătorul o obţine de la un informator prin metoda observaţiei indirecte. Locul şi importanţa pe care o are o asemenea „piesă" în cadrul succesiunii generale cîntată la joc nu pot fi însă surprinse decît prin observaţia directă.

O dată cîntată o „piesă" închegată, lăutarul o repetă după voie. În această privinţă nu intervine nici o legitate, singurul lucru care hotă-

---

[8] De pildă la ciclurile II şi III.

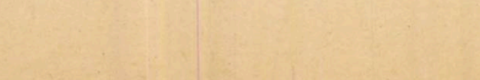
[9] Ca cea a frazei 34 din ciclul V.

[10] Vezi G. Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în „Revista de etnografie şi folclor", an IX, 1964, nr. 2, p. 159–174.

[11] Vezi fişa de informator. În acest loc se impune să precizăm că o serie întreagă de date, care vin să explice anumite fapte observate, trebuie culese cu ajutorul metodei observaţiei indirecte. Nu am insistat asupra acestui lucru, el neintrînd în sfera subiectului comunicării de faţă.

[12] Faptul acesta îşi poate afla şi o altă explicaţie: cîntarea pe coardele g şi d^1 solicită în măsură mai mare braţul drept, instrumentistul obosind mai repede. Or, unul din principiile de bază ale tehnicii violonistice lăutăreşti este tocmai adoptarea poziţiei celei mai comode la cîntare.

[13] De pildă frazele 13, 14, 52, 53 ş.a. Cităm drept fapt semnificativ modul de cadenţare al frazei 13, foarte des întîlnit la fluier şi cu totul nespecific viorii:



răşte abandonarea piesei şi trecerea la o alta fiind grija evitării monotoniei. Astfel, în 19 cazuri ,,piesele'' sînt cîntate doar o singură dată, în 18 cazuri de două ori, în 13 cazuri de trei ori, în 6 cazuri de 4 ori, în 3 cazuri de 5 şi 6 ori, în 2 cazuri de 7 ori şi într-un caz de 8, 15 şi 22 ori.

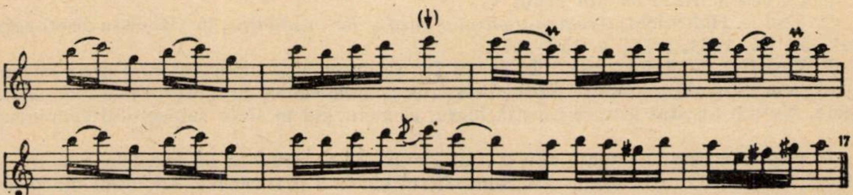
Cele 47 de ,,piese'' distincte sînt formate din grupuri de 2, 3, 4 sau cel mult 5 fraze. Cele formate din 2 fraze sînt cele mai numeroase (33 = = 70,21 %), urmate pe departe de cele din 3 fraze (7 = 14,91 %), 4 fraze (4 = = 8,51 %) şi 5 fraze (2 = 4, 25 %). Fraze singulare ce nu făceau parte în mod evident dintr-o piesă închegată n-am identificat decît într-un singur caz (1 = 2,1 %). Este semnificativ faptul că într-o succesiune aparent amorfă de fraze se desprind nişte unităţi clar conturate din punct de vedere al formei. Forma bipartită (tipul AB cu variantele sale AAv, AAc) se impune ca formă dominantă; nu lipsită de interes — deşi rară — este succesiunea cu elemente de rondo ABACD[14].

Frazele ce intră în componenţa unei ,,piese'' sînt atît de legate de piesa respectivă încît doar arareori se detaşează spre a se constitui, împreună cu alte fraze, într-o altă ,,piesă''. În cazul nostru doar 3 fraze sînt ,,călătoare'' [15].

În schimb, unele din ,,piesele'' închegate revin adesea în economia melodiei pe parcursul celor şase cicluri de joc. Din cele 47 de ,,piese'' închegate, 4 se întîlnesc în două cicluri, 4 în trei cicluri şi una chiar în patru din cele şase cicluri [16]. Se reiau deci în total 9 ,,piese'', un număr relativ mic. Faptul se explică prin repertoriul bogat de melodii de care dispune lăutarul cît şi prin bunul gust de care a dat dovadă în alegerea şi orînduirea pieselor, evitînd monotonia prin revenirea insistentă asupra aceluiaşi material melodic.

Cu toate că ,,piesa'' este elementul cu care operează lăutarul, din punctul de vedere al *structurii muzicale intime* totuşi fraza ni se prezintă ca o formaţiune închegată. Construită după legile cvadraturii, ea se întinde îndeobşte peste 8 măsuri, cuprinzînd două semifraze a cîte 4 măsuri.

Cele mai multe fraze se bazează pe o scară major-minoră, minorul relativ fiind adus doar la sfîrşitul semifrazei secunde într-o manieră specific lăutărească, printr-o formulă a minorului melodic:



[17]

---

[14] ,,Piesa'' (29), frazele: 69—70—69—71—2.

[15] Frazele 2, 46, 86. De pildă fraza 86 intră atît în componenţa „piesei" (36) (frazele: 84—85—86) cît şi în cea a „piesei" (42) (frazele: 96—97—86).

[16] ,,Piesa'' (3) în ciclurile I, III, IV, VI; (4) în I, IV, V; (6) în I, III, V; (9) în II, V, VI; (10) în II, III, V; (15) în III, V; (20) în III, V; (29) în IV, V; (32) în IV, VI.

[17] Fraza 8.

În linii mari, fraza poate fi deci asemuită din punctul de vedere al structurii muzicale cu un cîntec propriu-zis în major-minor şi cu patru rînduri melodice. Asemănarea nu este valabilă decît în parte, căci fraza nu constituie decît aparent un element de sine stătător — ea este factor component al „piesei“ şi doar aceasta din urmă este relativ independentă în fluxul continu al melodicii jocului.

Desigur că nu toate frazele se constituie după tiparul major minorului. Astfel vom identifica — e drept într-o proporţie mult redusă — fraze majore (ionice, cromatice)[18], altele minore[19], altele construite prin secvenţarea modulantă a semifrazei antecedente la cvinta superioară[20] ş. a.

Cîntate în flux continuu, „piesele“ ridică o problemă deosebit de importantă: aceea a modulaţiilor. Chiar dacă ar fi posibilă păstrarea unui centru modal unic, acesta ar duce la monotonie. Necesitatea modulaţiilor apare deci evidentă, atît din punct de vedere practic cît şi estetic. Iată procedeele de modulaţie ale lăutarului pe care le-am observat:

a) trecere bruscă, după încheierea unei „piese”, la altă tonalitate chiar şi foarte îndepărtată [21];

b) preluarea tonalităţii „piesei” anterioare şi trecerea lină în noua tonalitate [22];

c) utilizarea unor faze fară valoare melodică, ce insistă însă pe anumite sunete, permiţînd reevaluarea funcţiei acestora în tonalitatea, care urmează [23]. Aceste faze conţin uneori ele însele elemente modulatorii [24].

Amintim că pentru lăutar contează foarte adesea doar centrul modal, natura majoră sau minoră a frazei respective fiind de importanţă secundară. În acest sens nu arareori vom întîlni treceri la trei cvinte[25]. Mai mult decît atît: una şi aceeaşi frază poate apare într-o dublă ipostază, respectiv o dată în major şi o dată în omonima minoră[26].

După cum lesne se poate trage concluzia, o serie întreagă de probleme de structură muzicală (de pildă natura fluxului melodic continuu al muzicii de joc şi modalitatea îmbinării elementelor disparate ce-l compun), care prin metoda observației directe se oferă cercetătorului aproape de la sine, prin observația indirectă nu ar fi fost obținute de loc sau cel mult deformate. Este tocmai ceea ce am încercat să demonstrăm, plecînd de la un exemplu concret.

---

[18] Frazele 13, 14, 24 ş.a.

[19] Frazele 60, 66 ş.a.

[20] Frazele 19, 34 ş.a

[21] De pildă ciclul I, (5) (care încheie în d) — (6) (care începe în D).

[22] De pildă ciclul IV, (29) (care încheie în C) — (30) (care începe în aceeaşi tonalitate, trecînd apoi, în cursul primei fraze, la tonalitatea de bază a „piesei”, D).

[23] Fraza 47, care, insistînd asupra lui a^2, permite evaluarea mai lesnicioasă a acestuia drept treapta a II-a în G.

[24] O asemenea frază este 71 (C—G).

[25] Vezi exemplul citat la nota 21.

[26] Este cazul frazei 5 (a, A). Menţionăm în acest loc că modulaţiile ce intervin de la o frază la alta a aceleiaşi „piese” n-au fost amintite în comunicarea de faţă, ele fiind cunoscute. De altfel ele sînt — cu excepţia trecerii bruşte în altă tonalitate — aceleaşi cu cele trecute mai sus în revistă. Tabelul III din „Anexă” redă, de altfel, în mod plastic şi situaţia acestora.

ANEXA

I. Tabel cu succesiunea și structura „pieselor“

Ciclul	I						II						III									
Jocul	2						1		2				1	2								
„Piesa”	1	2	3	4	5	6	7	8	8a	9	10	11	12	13/14	14	10	15	6	16	17	3	18
Componența în fraze diferite	2	3	3	2	2	2	2	2	2	3	2	2	2	4	2	2	2	2	4	2	3	2
De cîte ori se repetă „piesa”	1	2	2	2	3	2	3	8	3	3	3	2	15	3	6	4	22	6	2	1	2	2

				IV																	
				1	2																
19	19a	20	20a	21	22/23	24	4	25	26	27	28	20b	20	20a	3	29	30	31	23	33	34
3	2	5	2	2	4	2	2	2	2	2	4	3	5	2	3	5	2	2	2	2	2
1	1	2	1	7	2	3	3	6	4	5	2	1	1	1	1	2	4	3	2	4	4

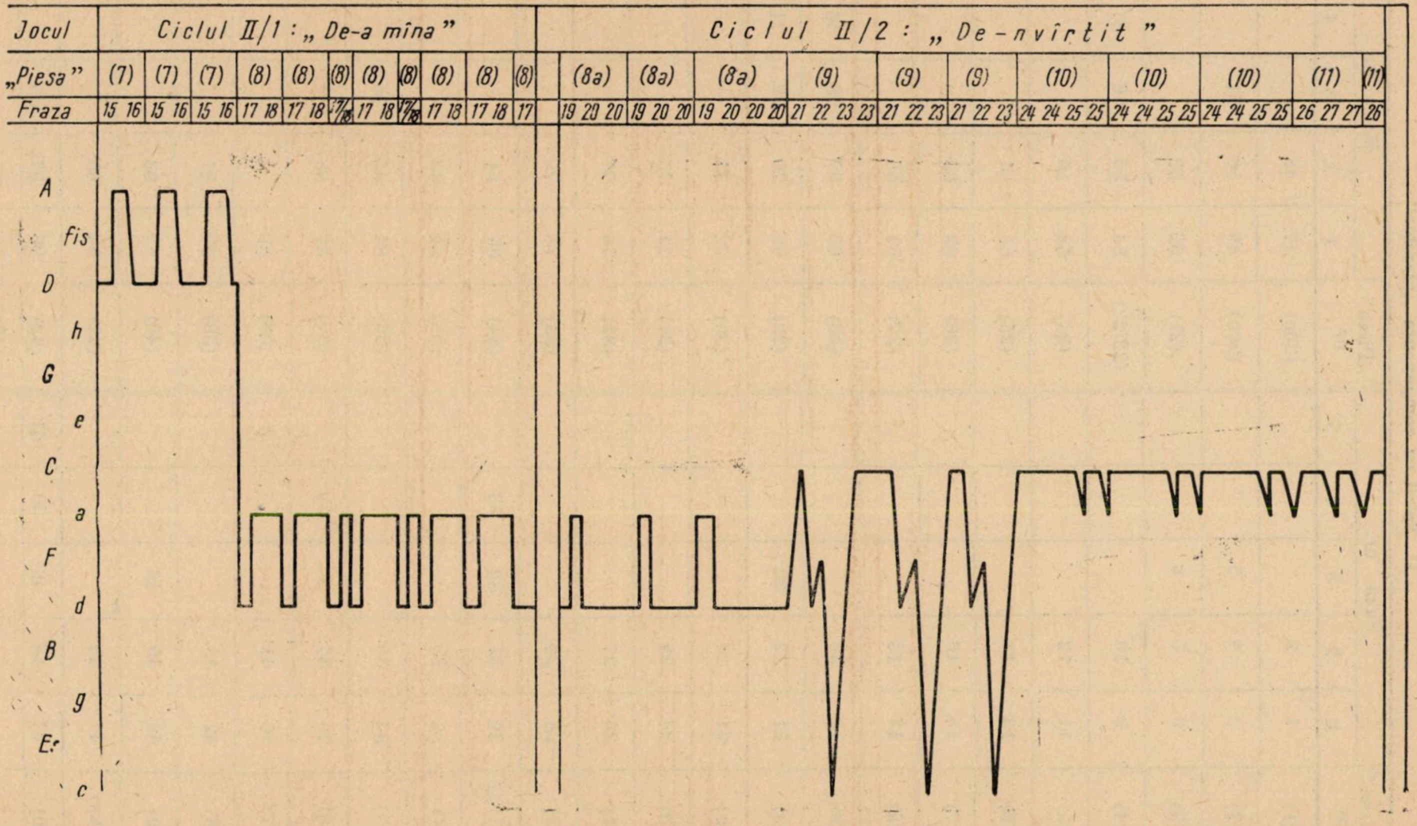
V													VI								
1	2												1	2							
35	36	4	10	37	38	10	9	9a	9	10	29	15	39	40	3	41	9	42a	42	6	32
2	3	2	2	2	1	2	3	2	3	2	5	2	2	2	5	2	3	2	3	2	2
5	3	5	2	2	1	1	1	1	1	3	1	2	7	3	1	3	4	1	2	2	1

II/1; IV/1; V/1 = De-a mîna
III/1; VI/1 = Țigăneasca
I/2; II/2; III/2; IV/2; V/2; VI/2 = De-nvîrtit

II. Tabel cu componența „pieselor"

„Piesa" nr.	Faza nr.					„Piesa" nr.	Fraza nr.				
	1	2	3	4	5		1	2	3	4	5
(1)	1	2				(20a)	47	48			
(2)	3	4	5			(20b)	49	50	51		
(3)	6	7	8			(21)	52	53			
(4)	9	10				(22/23)	54	55	56	57	
(5)	11	12				(24)	58	59			
(6)	13	14				(25)	60	61			
(7)	15	16				(26)	62	63			
(8)	17	18				(27)	64	65			
(8a)	19	20				(28)	66	67	68	46	
(9)	21	22	23			(29)	69	70	69	71	2
(9a)	21	23				(30)	72	73			
(10)	24	25				(31)	74	75			
(11)	26	27				(32)	76	77			
(12)	28	29				(33)	78	79			
(13/14)	30	31	32	33		(34)	80	81			
(14)	32	33				(35)	82	83			
(15)	34	35				(36)	84	85	86		
(16)	36	37	38	39		(37)	87	88			
(17)	40	41	. .	. .	?	(38)	89				
(18)	42	43				(39)	90	91			
(19)	44	45	46			(40)	92	93			
(19a)	44	45				(41)	94	95			
(20)	47	48	49	50	51	(42)	96	97	86		
						(42a)	96	97			

III. FRAGMENT DIN SCHEMA MODULAȚIILOR


Jocul
Ciclul II/1 : „De-a mîna”
Ciclul II/2 : „De-nvîrtit”
„Piesa”
(7) (7) (7) (8) (8) (8) (8) (8) (8) (8) (8)
(8a) (8a) (8a) (9) (9) (9) (10) (10) (10) (11) (11)
Fraza
15 16 | 15 16 | 15 16 | 17 18 | 17 18 | 17/18 | 17 18 | 17/18 | 17 18 | 17 18 | 17
19 20 20 | 19 20 20 | 19 20 20 20 | 21 22 23 23 | 21 22 23 | 21 22 23 | 24 24 25 25 | 24 24 25 25 | 24 24 25 25 | 26 27 27 | 26
A
fis
D
h
G
e
C
a
F
d
B
g
Es
c

LA VALEUR SCIENTIFIQUE DE L'OBSERVATION DIRECTE POUR L'ÉTUDE DE LA MUSIQUE DES DANSES POPULAIRES

Le travail démontre la supériorité de la méthode de *l'observation directe* par rapport à la méthode de *l'observation indirecte* (le recueil de matériaux folkloriques dans des circonstances provoquées par le chercheur). En l'occurrence l'auteur étudie, tout au long de son évolution, une matinée dansante traditionnelle de dimanche.

En utilisant toutes les données obtenues durant cette observation directe, on a eu la possibilité de faire des remarques qui autrement — c.-à-d. par observation indirecte — auraient échappé à l'attention ou, dans le cas le plus heureux, auraient apparu altérées. Ces remarques se réfèrent aux aspects ethnomusicologiques et ethnographiques suivants : la participation des gens du village à la danse par groupes d'âge et de sexe; les valences des textes criés par les jeunes hommes pendant la danse ; les catégories de danse et leur valeur, réelle dans la composition des cycles de danses, comme durée et comme substance musicale; les données musicales d'une matinée dansante de dimanche (les éléments dominants de la structure musicale : échelles et formules mélodiques, formules de cadence) ; le mode d'organisation des phrases musicales à l'intérieur du flux continu du discours musical et, en général, des problèmes concernant la forme musicale ; éléments stilistiques de la musique jouée par les ménétriers ; la modulation comme moyen pour passer d'un groupe de phrases à l'autre et comme procédé pour éviter la monotonie.

Les conclusions sont étayées par les chiffres tirés de l'analyse des données du fait étudié.

CERCETAREA CONTEXTUALĂ A DANSURILOR POPULARE*

ANCA GIURCHESCU

Încadrat în această problematică amplă, articolul de faţă se ocupă de un aspect particular şi anume cel al: *analizei structurii şi funcţiilor seriei de dansuri în contextul social al horei satului* (cercetările concrete care au furnizat materialul documentar se înscriu în limitele ariei dunărene a Munteniei).

Faptul de a considera dansul un sistem autonom de semne, atribuindu-i-se calitatea de semnificativ, implică, este de la sine înţeles, existenţa unui semnificat.

Pornind însă de la afirmaţia limitativă a lui Roland Barthes că „Nu există sensuri decît denumite şi lumea semnificatelor nu este alta decît cea a limbajului"[1] problema aspectului semantic al dansului devine una din cele mai dificile de rezolvat. Facem abstracţie aici de dansurile rituale figurative sau abstract-simbolice, ale căror mesaje — traductibile verbal — nu reflectă de fapt substanţa coreică, ci sînt sensuri suprapuse ce le integrează în alt sistem, mai larg, cel al culturii populare.

Se naşte aşadar întrebarea, în ce măsură dansul, prin atributele sale, intrinsece, coreice, este sau nu un act semnificativ. Dansul există numai ca fapt de folclor actualizat, or actul practicării sale sociale este convertibil, aşa după cum afirmă tot Roland Barthes în însăşi semnificaţia sa, ceea ce înseamnă că el se semnifică în primul rînd prin el însuşi, ca *dans* (ca acţiune corporală ritmată cu un caracter specific). Deoarece traducerea metalingvistică a substanţei dansului prezintă dificultăţi care în stadiul actual nu au fost încă depăşite, ne vom rezuma la a decupa, în cadrul unei tradiţii coreice date, latura *funcţională* a dansurilor, care reprezintă în planul conţinutului stratul expresiei sale formale.

Metodologic, studiul funcţionalităţii implică cercetarea contextuală a dansului privit ca entitate prin raportarea lui la două serii de contexte: coreic şi social.

---

* Comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor din 7 – 8 iulie 1969.

[1] Roland Barthes, *Éléments de sémiologie*, ed. Gonthier, p. 80.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 21–28, Bucureşti, 1970

Din planul contextelor sociale ne-am oprit în comunicarea de față doar asupra unuia singur : *hora satului*, context social nou-ritual, de primă importanță în tradiția noastră populară. Existența horei satului este direct dependentă de existența actului dansant, ca manifestare social-artistică colectivă. Ea este organizată petru a prilejui acest act și nu poate fi concepută în afara sa [2].

Constatăm deci că în cazul horei satului cele două contexte : social și coreic se suprapun perfect.

C. Soc.
Hora satului
C. Cor.

Hora satului reprezintă un cadru social instituționalizat avînd norme de organizare și o anumită periodicitate.

O serie de interdicții și reguli vizînd vîrsta, condiția socială și civilă a participanților, regulile de protocol și etichetă sînt în măsură să reflecte mentalitatea și structura socială specifică a unei colectivități date.

Pentru fiecare individ în parte momentul primei participări la horă reprezintă un act ritual care marchează trecerea de la stadiul adolescenței la cel prenupțial.

Cît privește *contextul coreic* el se lasă definit prin *seria* dansurilor actualizate în cuprinsul contextului social respectiv.

Un prim moment al cercetării este cel al stabilirii *inventarului* de dansuri ce constituie seria la hora satului. Din fondul global existent, în tradiția locală, observăm că la acest prilej nu sînt reproduse decît *anumite piese* [3].

Normele de excludere se situează în planul extra-coreic. Ele sînt date de natura contextului social (opoziția principală fiind : ritual/ nou ritual) și mai ales de orientarea gustului artistic și mentalitatea participanților în funcție de componența pe vîrste, grad de cultură etc.

În primul caz observăm incompatibilitatea cu contextul social al horei satului a unor dansuri proprii altor contexte sociale (de obicei rituale : Călușul, Drăgaica, Capra de la Anul Nou, Ariciul de la nuntă).

În cel de al doilea caz sînt excluse dansurile căzute în desuetudine pe care tineretul nu le-a preluat din fondul tradițional, ca și dansurile foarte noi, încă neasimilate, cele două categorii fiind deci incompatibile cu orientarea gustului artistic actual.

Fenomenul amintit poate fi considerat ca un mod particular de manifestare al modei. Așadar, pe axa paradigmatică suma seriilor de dansuri de la horele satului (într-o etapă) exprimă pe plan social moda actuală iar pe plan coreic așa-numitul „fond curent'' al unei tradiții date. Fondul curent de dansuri este deci delimitat de două zone de incompatibilitate socială : „ieşit din modă", / „neintrat în modă".

---

[2] Denumirile ei : Horă, Joc, Higheghe etc. sînt în măsură să ilustreze acest conținut.

[3] De exemplu în com. Traian, jud. Teleorman, din fondul global de 55 dansuri, la hora satului sînt actualizate 24, dintre care doar 11 cu o mai mare frecvență.

$$S_1 + S_2 + S_3 + S^n = \text{fond curent} \equiv \text{Moda}^4$$

STRUCTURA SERIEI DE DANSURI

Pe plan sintagmatic, seria dansurilor din contextul social al horei poate fi segmentată în fragmente (constituenţi primi), pe care le-am denumit *suite*. Segmentarea este determinată de recurenţa a două grupe de dansuri distinct diferenţiate : ciclul dansurilor populare (denumite „hore ţărăneşti") şi ciclul dansurilor „moderne" de salon (denumite „dansuri"). Aşadar suita este formată din două cicluri : hore şi dansuri. Suitele sînt delimitate de pauze lungi, iar ciclurile de pauze mai scurte

Su. 1 Su. 2 Su. 3 ...

|Cic. A_1| |Cic. B_1| |Cic. A_2| |Cic. B_2| |Cic. A_3| |Cic. B_3| ...

Serie ...

$A_1 + A_2 + A_3 =$ „hore" $B_1 + B_2 + B_3 =$ „dansuri"

Interpretînd schema grafică, putem conchide că tectonica seriei de dansuri din Valea Dunării este o înlănţuire variată de suite (la nivelul constituenţilor primi), suita la rîndul ei fiind o formă grupată (închisă) de două cicluri diferite şi contrastante $A + B$[5].

RELAŢIILE ÎNTRE DANSURILE CONSTITUTIVE ALE CICLURILOR

Ciclul „hore" (A). Studierea comparativă a mai multor cicluri la aceeaşi Horă a satului (sau în sate diferite) relevă ca fapt generalizat prezenţa Horei în poziţie iniţială, urmată invariabil de Sîrbă. Între cele două dansuri nu există pauză, iar dispunerea jucătorilor în formaţie nu se modifică. Considerăm deci că între Horă şi Sîrbă, ca dansuri iniţiale ale ciclului, este o relaţie de *solidaritate*, de conexiune fixă, stabilă. Restul dansurilor din ciclul „hore" instituie relaţii de *simplă combinare*, care permit o sumă de substituiri, fără a aduce modificări esenţiale.

---

[4] În perspectivă diacronică „fondul curent", în strînsă dependenţă de moda unei epoci, poate avea un conţinut diferit de dansuri.

[5] Ex : structura seriei la hora duminicală din com. Răcari, jud. Ilfov, A Hora + Sîrbă + + Horă + Sîrbă + Rusască + Mariţica + Rusască + Floricica.

B tango + fox

A_1 Horă + Sîrbă + Horă în două părţi + Roman + Cîrjelească + Sîrbă + Ciobănaş + Polca pe furate.

B_1 tango + fox + tango + fox + tango + fox + tango + fox

A_2 Horă + Sîrbă + Brează + Geampara + Spoitoreasa

B_2 tango + vals + fox ... (1962—23. IX. — orele 17,50 — 21,00)

În consecinţă, în funcţie de natura relaţiilor care se stabilesc între dansuri se poate opera în cuprinsul ciclului o nouă segmentare, cuplul de opoziţii fiind : relaţie de solidaritate/relaţie de combinare (sau : conexiune fixă/aleatorică)[6]

Ciclul A_1

Horă x Sîrbă / Balta. Ţigăneasca. Coconeasca ...

Solidaritate | Combinare

Hora faţă de Sîrbă se situează în raport de determinare în măsura în care executarea Sîrbei la începutul ciclului este condiţionată de existenţa prealabilă a Horei. De asemenea cuplul Horă-Sîrbă este în acelaşi raport determinant faţă de segmentul al doilea considerat în întregime. În acest sens, ciclul „hore" nu-şi schimbă semnificaţia, chiar în cazul în care este restrîns la o succesiune de Hore şi Sîrbe, cel de al doilea segment fiind extrem de redus sau lipsind total.

Modelul structural al seriilor de dansuri din Valea Dunării poate fi deci reprezentat astfel :

$$S = \Delta_1 + \Delta_2 + \Delta_3 + \Delta''$$

$$\Delta_1 = [(a + b) + M] + Q$$

S = seria şi Δ=suita. Din această formulă, $a+b$ reprezintă o constantă şi anume : cuplul Horă + Sîrbă. Q reprezintă ciclul „dansuri moderne", la rîndul său format din $x + y + z$.

Simbolul M, prin care am notat fragmentul „hore", constituie o funcţie mobilă. Variantele suitelor dintr-o serie sînt deci determinate exclusiv de variaţia funcţiei M. Mărimea lui M ne indică gradul de conservare a fondului tradiţional. Cu cît M cuprinde un număr mai mare de dansuri, cu atît putem considera că preluarea fondului tradiţional de către actuala generaţie s-a făcut mai complet. Ca tendinţă generală se observă însă micşorarea treptată a funcţiei M, pentru o suită valoarea ei putînd fi : $M = 6$, $M = 3$, $M = 2$, 1 sau 0.

Prin pertinenţa şi frecvenţa sa, cuplul Horă-Sîrbă ocupă un loc de primă importanţă în cadrul ciclului. Subliniem deocamdată, ca deosebit de interesantă pentru studiul relaţiilor între dansuri, existenţa raportului : bipodic/tripodic, în structura motivelor, ca principiu de alăturare a două dansuri sau a două părţi dintr-un dans.

FUNCŢIA DANSURILOR ÎN CONTEXTUL SOCIAL AL HOREI SATULUI

Poziţia consecvent iniţială a Horei, situarea ei în raport determinant faţă de restul dansurilor (inclusiv Sîrba), indică existenţa unui statut particular pe care „socialul" îl acordă acestui dans.

Conform unor norme tradiţionale, hora marchează începutul real al manifestării şi în continuare introduce de fiecare dată o nouă suită de dansuri. Sub acest aspect ea are o funcţie *ceremonial-introductivă*[7]. Dar această funcţie este susţinută pe planul mai profund al conţinutului de semnificaţia *social-relaţională* ce i se atribuie.

---

[6] Această diferenţiere este sesizată şi de informatori : „Jucăm Horă şi Sîrbă, apoi oricare alt joc" (com. Traian, jud. Teleorman).

Pornind de la înseşi datele parametrice ale Horei, dintre care amintim pe cele mai importante : număr nelimitat de participanţi, forma de cerc închis, priză variabilă, chineme simple, reduse numeric, formule ritmice la fel simple şi puţin variate, tempo moderat, tectonică simplă, (repetarea identică sau uşor variată a unui motiv sau fraze), concordanţă cu melodia, considerăm că Hora reprezintă pentru dansatori, ca şi pentru privitori, în primul rînd o modalitate de manifestare a solidarităţii de grup, un mijloc de comunicare şi de participare activă la un act social-colectiv.

Distribuiţi pe grupe de vîrstă, interese, prieteni, rudenie, comunicînd între ei în timp ce dansează, actanţii sînt în principal preocupaţi de relaţiile ce se instituie între ei şi nu de actul artistic la care participă. (Lipsa de spectaculozitate a Horei face ca asistenţa la rîndul ei să fie interesată nu de modul cum se joacă, ci de cine lîngă cine joacă, cu cine vorbeşte etc.)

Sub raport funcţional cuplul Horă-Sîrbă reproduce în esenţă relaţia între Horă şi întreg fragmentul dansurilor tradiţionale ce formează primul ciclu, Sîrba apropiindu-se mai mult de componentele acestui fragment decît de Horă.

$$\underbrace{\text{H.} + \text{S.}}_{\text{frag. 1}} \equiv \text{H} + \text{frag. 2}$$

Categoria funcţională pe care am denumit-o „*social-aristică*" căreia îi aparţine şi Sîrba cuprinde cel mai mare număr de dansuri (în comuna Traian, de exemplu, din 22 de „hore ţărăneşti", frecvente la hora satului, 16 au funcţie social-artistică).

Peste toate diferenţele şi particularităţile lor morfo-structurale datele parametrice generale cum ar fi : combinarea de chineme variate, formule ritmice sincopate, serii ritmice alternînd formule binare şi ternare, tempo rapid sau accelerat, tectonică dezvoltată, suprapunere dimensional neconcordantă cu melodia, comenzi etc., au ca rezultat, limitarea relativă a numărului de participanţi, factura policinetică, concentrarea atenţiei şi interesului dansatorilor asupra dansului, patriciparea conştientă la actul artistic care primează[8].

În acest sens putem afirma că, în contextul social dat, dansurile cu funcţie social-artistică se semnifică în primul rînd ca acte *artistice*, ca mod specific de comunicare artistică.

În contextul coreic al horei satului anumite piese au o poziţie particulară. Ele sînt executate de obicei în afara suitelor, în pauze sau spre finalul propriu-zis al manifestării. Aceste dansuri au o funcţie *spectaculară*, ea fiind expresia formală a conţinutului lor de *virtuozitate*[9]. Prezenţa lor implică modificări în planul extra coreic ce vizează în primul rînd raporturile între grupele de participanţi.

---

[7] Cu acelaşi rol, de a marca începutul sau finalul unui moment, Hora este întîlnită şi în contexte sociale rituale, unde capătă în afara acestei funcţii ceremoniale şi o serie de semnificaţii de ordin ritual (Hora căluşului, Hora miresii).

[8] Toate aceste dansuri, fiind echivalente funcţional, sînt substituibile.

[9] Noţiune pe care o folosim cu o accepţiune mai largă.

Hora satului, ca manifestare social-artistică, conţine virtualmente şi o latură spectaculară. În cazul de faţă ea devine însă preponderentă, împărţind participanţii în *demonstranţi* şi *spectatori*. Fenomenul reflectă în esenţă o trăsătură distinctivă a dansurilor spectaculare şi anume: *limitarea participării directe*, factorul limitativ fiind însuşi conţinutul de virtuozitate, rezultantă a parametrilor specifici.

Complexitatea şi gradul înalt de dificultate a componentelor dansurilor cer executanţilor calităţi artistice şi fizice deosebite (simţ chinestezic, memorie cinetică, simţ ritmic, îndemînare, rezistenţă fizică etc.), ca şi antrenamentul necesar atingerii unui ridicat nivel de tehnicitate. De asemenea, chinemele de bază (pinteni, sărituri înalte, acrobatice, îngenuncheri, mişcări combinate braţ-picior etc.), considerate în tradiţia noastră coreică specific masculine, limitează participarea şi din punct de vedere al componenţei pe sexe.

Executate de către cei mai buni dansatori, în general bărbaţi, aceste piese (de grup sau solistice) sînt recepţionate ca adevărate spectacole artistice, uneori dublate de un substrat *competiţional* (de ex. Brîul, De unul singur, Tarapanaua, variante non rituale ale tipului Căluş etc.)

Stricta observare a realităţii folclorice ne duce la constatarea *variabilităţii funcţionale* a unor dansuri aparţinînd categoriilor social-artistică şi spectaculară. Este vorba de fapt de un fenomen natural de comutare a unui şi aceluiaşi dans, în două momente diferite ale horei satului, care are ca rezultat modificarea — într-un grad mai mare sau mai mic — a parametrilor. Astfel unui dans cu funcţie curentă social-artistică poate să i se atribuie o funcţie spectaculară în alt context, cu condiţia ca parametrii săi să suporte modificări în sensul potenţării conţinutului de virtuozitate (ex. Alunelu, Balta, Sîrba etc.).

Tot astfel un dans cu funcţie iniţială spectaculară poate, prin simplificare şi reducţie, să capete o funcţie social-artistică (de ex. Brîul jucat în grup mare mixt).

Din fondul global, propriu Văii Dunării, sînt sporadic actualizate şi dansuri cu funcţie net *distractivă* (spre exemplu Refuzata, care reprezintă forma dansantă a unui joc social).

Cît priveşte dansurile moderne (ciclul B al suitei) ele sînt ,,de plano'' limitate la un anumit grup social şi de vîrstă. Sub raport funcţional ele exprimă un sens precis al raportului între indivizi şi care se situează în opoziţie fundamentală faţă de Horă.

În timp ce semnificaţia relaţiilor în Horă este cea a integrării individualităţilor în colectivitate, conţinutul dansurilor moderne sub aspect relaţional este cel al dezintegrării grupului, al spargerii unităţii sale, prin formarea de cupluri ce se comportă ca individualităţi singularizate (acest raport corespunde pe plan coreic opoziţiei : grup/pereche).

Formarea cuplurilor (în general mixte) implică un act deliberat de alegere, al cărui substrat este în principal cel erotic [10]. Aşadar funcţia dansurilor moderne, ținînd cont de conținutul lor, poate fi caracterizată ca funcție *relațional-erotică*.

---

[10] Menţionăm că sub influenţa dansurilor moderne şi în centrul cercului la Horă apare formaţia de pereche, cu semnificaţie şi funcţie erotică.

În concluzie, raportarea dansurilor și grupelor de dansuri, ce formează contextul coreic, la contextul social hora satului, ne indică următoarele funcții :

	Context-coreic	*Funcție*
Ciclul A	Hora Sîrba	Ceremonială
	Balta Țigăneasca Coconeasca etc.	Social-artistică
	Brîul De unul singur Amploieții etc.	Spectaculară
	Refuzata Perinița	Distractivă
Ciclul B	Fox Tango Vals etc.	Relațional-erotică

Fără a-și modifica modelul structural, seria dansurilor de la hora satului este compatibilă și cu alte contexte sociale, non rituale și chiar rituale. De exemplu : nedei, tîrguri, recrutare, sărbători calendaristice, naționale sau ceremonialul nupțial. În nuntă suitele de dansuri desfășurate după schema horei satului au altă funcție și anume, aceea de a marca finalul unei secvențe, de a lega două secvențe sau de a consfinți un act ritual.

Articolul de față nu ilustrează decît un moment al cercetării contextuale a dansurilor. Creionarea *sistemului* funcțional, al unei tradiții coreice, reprezintă o etapă următoare în care analiza distribuțională a fiecărui dans în cele două serii de contexte : social și coreic duce la stabilirea, pe plan sintagmatic, a compatibilităților și incompatibilităților între dansuri, iar pe plan paradigmatic la determinarea variațiilor de funcție și conținut a dansurilor prezente în mai multe contexte sociale.

L'INVESTIGATION CONTEXTUELLE DES DANSES POPULAIRES

L'article traite de l'analyse fonctionnelle des danses par rapport à deux séries de contextes : *social* et *chorégraphique*. Le contexte chorégraphique est défini par la série des danses actualisées dans un certain contexte social donné.

Ensuite on établit l'inventaire des danses formant une série, sur la base de l'investigation de la compatibilité ou de l'incompatibilité des danses du fond traditionnel local avec le contexte social respectif.

La série des danses peut être segmentée en Suites et Cycles qui mettent en évidence l'existence de certains rapports entre les danses constitutives (détermination et dépendance ; solidarité ou simple combinaison).

Partant du modèle structural établi, on étudie ensuite la fonction des danses, en les rapportant au contexte social.

On établit pour le matériel donné les catégories fonctionnelles suivantes : cérémonielle-introductive, sociale-artistique, spectaculaire, distractive et érotique, qui sont étroitement liées aux caractéristiques morpho-structurales des danses mêmes.

L'analyse distributionnelle de chaque danse dans l'une de ces deux séries de contextes, chorégraphique et social, peut conduire à la construction d'un système fonctionnel pour un village ou une zone donnée.

ELEMENTE GEOGRAFICE ÎN CERCETAREA ETNOGRAFICĂ

ION GHINOIU

Geografia, știință complexă, cercetînd elementele mediului geografic în interacțiunea și subordonarea lor cauzală, are diverse legături, în primul rînd, cu disciplinele al căror obiect de studiu se raportează la un anumit spațiu geografic. Omul, modelator activ al mediului geografic, reprezintă un al doilea canal de legătură cu disciplinele care-l cercetează din punct de vedere biologic, ca producător și consumator de bunuri materiale, și spirituale etc.

Cercetarea etnografică desprinde din peisajul geografic elemente ca : așezările omenești, locuința și gospodăria, ocupațiile și meșteșugurile, pentru a găsi valoarea efortului artistic, al ingeniozității și spiritului creator al omului în neîntrerupta activitate de transformare a naturii în hrană, adăpost și alte elemente necesare vieții. Probleme majore ale cercetării etnografice : interferențele etnoculturale, continuitatea și discontinuitatea fenomenelor etnografice, zonare etnografică, vor găsi rezolvare dacă vor fi raportate, printre altele, și la această coordonată a spațiului geografic.

Raporturile geografiei, ca disciplină de contact între științele naturii și științele sociale, cu etnografia, disciplină prin excelență socială, se subordonează raporturilor obiective existente între mediul geografic și societate. Deși schimbul de materie între om și natură crește continuu, influențele cadrului natural asupra activității umane scade. Astfel apa, folosită la început de omul primitiv numai pentru băut, are în perioada contemporană nenumărate întrebuințări în alimentație, irigație, transport, hidrodinamică etc. Cu toate acestea, omul primitiv era mai legat de apă, față de care nu se îndepărta niciodată, decît omul contemporan care o poate transporta prin canale și conducte sau o obține din transformarea norilor în ploaie, a apei marine în apă potabilă. Evoluția mijloacelor și procedeelor de folosire a acestui element,de la copacul nescobit folosit pentru transport pînă la mijloacele moderne de navigație, de la pivele, morile de apă, la giganții hidroenergetici, de la sistemele de irigație primitivă la ploaia artificială, interesează sub anumite aspecte și etnografia. Elementul etnografic evoluează strîns legat de activitatea practică care se desfășoară în forme specifice raportate la timp și spațiu. Impletirea activității practice cu activitatea artistică este, fără îndoială, izvorul autenticității, progresului estetic

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 29–33, București, 1970

al culturii populare, iar activitatea practică nu se poate desfăşura în afara cadrului fizic, baza geografică a producţiei în general. În etnografie nu interesează, desigur, schimbul de materie între om şi natură, decît în măsura în care acesta se cristalizează în elemente de cultură, întruchipări materiale sau spirituale, reprezentînd valori care satisfac anumite cerinţe sociale.

Cele prezentate dovedesc că baza colaborării între etnografie şi geografie se află în structura specifică a mediului geografic. De aceea, numai cunoscînd unele particularităţi ale mediului geografic pot fi desprinse elementele utile cercetării etnografice.

1. DETERMINAREA ŞI SUBORDONAREA RECIPROCĂ A COMPONENTELOR MEDIULUI GEOGRAFIC

Mediul geografic umanizat, complex luat în considerare de altfel şi de cercetarea etnografică, cuprinde două mari componente : elementele fizico-geografice şi elementele activităţii umane. Determinarea şi subordonarea reciprocă manifestîndu-se atît în interiorul fiecărui complex cît şi între complexe, etnografului i se deschide posibilitatea utilizării metodei deductive pentru explicarea celor mai diverse fenomene materiale imprimate pe un teritoriu cercetat. Dacă ne referim la construcţia şi arhitectura locuinţei tradiţionale româneşti, se constată influenţa asupra sa a complexului geografic diferit de la o zonă la alta. În zona bradului sau cea apropiată, casele sînt construite din bîrne încheiate la cele patru colţuri, iar acoperişul cu pantă mare de scurgere este format din şiţă sau şindrilă ; la altitudini mai coborîte, în zona fagului şi stejarului, apar vizibil, în arhitectură, crestăturile în lemn, pentru că aceste esenţe lemnoase se pretează foarte bine la sculptură ; în regiunea dealurilor şi podişurilor alcătuite din marne şi argile, pereţii caselor sînt lipiţi şi vopsiţi cu acest material. Fundamentul de piatră ridicat se găseşte la casele de pe apele curgătoare cu viteză mare de scurgere, suficientă pentru a transporta bolovanii de piatră ; casa din cîmpia va avea, în general, pereţii din pămînt amestecat cu paie, acoperişul din stuf, paie, strujeni, şi mai tîrziu din ţiglă, tablă [1]. Ca material de construcţie, muntele a dat tipul casei din bîrne şi acoperişul cu şindrilă ; cîmpia, bordeiului şi casei din lut acoperită cu diverse materiale. În zona de deal bîrnele au fost înlocuite cu nuiele lipite cu pămînt, paralel cu reducerea pădurilor, şi acoperite cu şindrilă, şiţă sau strujeni, stuf, paie, după cum era mai aproape de munte sau cîmpie şi baltă. Tipul casei de munte a coborît spre şes, iar tipul casei de cîmpie a urcat spre munte, întîlnindu-se în zona dealurilor. Adesea, ariile de răspîndire a unor elemente etnografice corespund ariilor concentrice ale reliefului. Un exemplu în această privinţă îl constituie aşezările omeneşti. În regiunea alpină se găseşte o zonă a aşezărilor temporare urmată de mai multe inele : cel al odăilor şi tîrlelor din marginea satelor, de inelul satelor de munte mai toate de tip risipit şi alungit, înconjurat la rîndu-i de inelul satelor răsfirate ale dealurilor şi în sfîrşit, inelul satelor adunate de cîmpie. Gospodăriile cu ocol întărit, nedeile carpatice sînt specifice în ţara noastră numai zonei concentrice a Carpaţilor. Cu unele excepţii, se poate vorbi chiar de complexe etnografice care se suprapun peste unitățile naturale. În cadrul fiecărei unități geografice, din multitudinea condițiilor naturale, a fost ales pentru a fi folosit elementul natural cel mai favorabil, care dă nota specifică fiecărei zone în parte. Celelalte condiții şi resurse naturale au fost folosite legat şi subordonat față de elementul cel mai favorabil. Astfel, populația crescătoare de animale, pe baza păşunilor şi fînețelor naturale din zona muntelui, a folosit lemnul şi piatra care se găseşte din abundență pentru construcții ; şi-a completat alimentația prin practicarea unei agriculturi restrînse, prin vînătoare şi culesul fructelor de pădure ; a folosit apele cu viteză mare de curgere pentru a pune în mişcare pivele, joagărele, morile. Dar toate aceste elemente etnografice sînt în strînsă legătură cu păstoritul, principala formă de manifestare umană din munți, în trecutul nostru istoric. Muntele reprezintă un complex etnografic a cărui notă specifică este păstoritul. Acesta, dezvoltat ca urmare a condițiilor naturale favorabile (păşuni, fînețe), reprezintă baza întregii structuri etnografice din Carpați. Nici un element etnografic din Carpații româneşti nu poate fi privit în afara păstoritului agricol.

---

[1] I. Simionescu, *Ţara Românească*, Bucureşti, 1937.

2. CREŞTEREA CONTINUĂ A COMPLEXITĂŢII MEDIULUI GEOGRAFIC

În timpul îndelungatelor perioade geologice au apărut rînd pe rînd elementele fizico-geografice : litosfera, atmosfera, hidrosfera şi biosfera. Ființa umană, odată desprinsă din biosferă, a îmbogățit structura mediului geografic într-un timp relativ scurt prin aspectele activității sale biologice, productive, artistice. Un nou element apărut se subordonează complexului, dar în acelaşi timp schimbă structura şi raporturile dintre componentele întregului. De exemplu, pentru construirea morilor de apă în zona oraşului Bucureşti, a fost nevoie de lacuri de retenție. Prin micşorarea vitezei apelor Dîmboviței s-a favorizat depunerea aluviunilor, iar urmarea directă a acestora, marile inundații ale capitalei în secolele al XVIII-lea şi al XIX-lea. Pentru prevenirea inundațiilor, autoritățile vremii au fost nevoite să interzică construirea de mori pe Dîmbovița, reducînd astfel, în lipsa altor soluții tehnice, echilibrul peisajului geografic.

Unui etnograf i-ar fi greu să explice de ce pe teritoriul cunoscut în documente de ,,Centum monticuli'' de pe Prutul mijlociu, casele construite din lemn erau ca o insulă în mijlocul celor construite din pămînt, dacă n-ar cunoaşte că în timpurile istorice omul şi-a adaptat locuința la un teritoriu instabil, datorită alunecărilor de teren care au încetat în prezent [2]. Omul a folosit condițiile naturale mai puțin favorabile aşezărilor, în această zonă, construind o casă rezistentă din lemn, care e mai flexibilă la alunecările de teren, deşi materialul lemnos trebuia transportat din amonte pe Prut. Acesta este şi un bun exemplu de felul cum aspectul etnografic înregistrează rezonanța manifestării specifice a unui element al cadrului natural.

---

[2] Gh. Năstase, *Centum monticuli,* Bucureşti, 1936.

3. STABILIREA RELATIVĂ A MEDIULUI GEOGRAFIC

Cadrul natural, raportat la scara geologică a planetei, a suferit mari modificări structurale. În schimb, modificările condiţiilor naturale, raportate la scara istorică a omenirii, sînt aproape insensibile. Acesta este şi motivul pentru care considerăm că mediul geografic constituie o cunoscută, la care se pot raporta o serie de elemente etnografice spre rezolvare. Cadrul natural este transformat prin activitatea omului în hrană, îmbrăcăminte, adăpost şi alte elemente necesare vieţii, dar prin mijloace şi procedee diferite de la o epocă la alta. Procesul acesta, care pune faţă în faţă cei doi factori : omul şi natura, a creat în ultimă instanţă lumea modernă, urzind pas cu pas civilizaţia şi cultura. Peisajul geografic, care dă posibilitatea cunoaşterii cu uşurinţă a urmelor materiale imprimate de om de-a lungul istoriei, poate constitui un excelent document etnografic. El reprezintă trecutul încă viu şi care stă la îndemîna cercetătorului aproape nealterat de mii şi mii de ani[3]. Etnografia, deşi are posibilităţi proprii de investigare a trecutului, foloseşte în cercetare rezultatele altor ştiinţe : arheologia, istoria, toponimia etc. Noi considerăm că alături de acestea şi interpretarea etnografică a mediului geografic poate conduce cercetătorul la reconstituirea şi explicarea unor aspecte etnografice, tot aşa cum geografia istorică reconstituie pentru o anumită epocă, urmele materiale lăsate de om pe un teritoriu geografic. Chiar dacă mediul geografic are o stabilitate relativă în decursul istoriei omeneşti, micile sale modificări nu micşorează cu nimic rolul său de document în informarea şi cercetare etnografică. Astfel, pornind de la evoluţia bazinului Izvarna-Celei, din Depresiunea subcarpatică olteană, care pe timpul Diplomei Ioaniţilor era, în mare parte, acoperită cu bălţi bogate în peşte, pescuitul fiind o ocupaţie principală, Ion Conea demonstrează că modificările cadrului natural, mai uşor de dovedit ştiinţific, schimbă unele ocupaţii sau le micşorează importanţa[4]. Cunoscînd tehnicile actuale de folosire a mediului înconjurător, etnograful poate să urmărească acest proces din treaptă în treaptă, la nivelul social istoric concret, originea şi semnificaţiile lor iniţiale, despletind în elementele sale ceea ce omul, mediul geografic şi timpul au împletit de-a lungul secolelor. Desigur, folosirea acestui document în cercetarea etnografică necesită o informare geografică prealabilă şi chiar o anumită intuiţie geografică a cercetătorului. În acelaşi timp trebuie ţinut seama că din punct de vedere al cunoaşterii, mediul geografic este înregistrat şi redat subiectiv de popor în creaţia artistică. Acesta este transformat şi refăcut prin selecţionarea, organizarea şi ierarhizarea elementelor geografice în funcţie de experienţa de viaţă, de semnificaţia economică a lor etc. Unele aspecte geografice trec neobservate, altele sînt preţuite şi deci văzute după folosul sau primejdia reală sau închipuită pe care o reprezintă. Pentru agricultori ploaia este un element aducător de rod sau de stricăciune, pentru cioban, care trebue să umble cu turma sau chiar să doarmă sub cerul liber, este una din laturile neospitaliere ale naturii. De multe ori, mediul geografic apare în cunoştinţele populare mai sărac. Din bogata floră ierbacee spontană, sînt cunoscute numirile buruienilor de leac, comestibile, vătămătoare, iar marea majoritate a lor, cele fără o anumită importanță economică, rămîn necunoscute. Alteori, poporul atribuie mediului geografic elemente noi : munți sfinți, izvoare tămăduitoare, lacuri blestemate, balauri, iarba fiarelor etc. Atît apariția cît și frecvența elementului geografic în diferitele genuri de creație populară pot conduce cercetătorul, uneori cu mare exactitate, la depistarea zonelor de origine a acestora. În această privință ni se pare deosebit de interesantă ideea lui George Vâlsan cu privire la geografia basmelor.

---

[3] S. Mehedinţi, *Aplicări antropogeografice în sfera etnografiei istoriei şi altor ştiinţe. Opere alese*, Bucureşti, 1968.

[4] I. Conea, *Bazinul Izvarna—Celei, cuib de viaţă românească*, Bucureşti, 1939.

Comunicarea prezentată și-a propus numai evidențierea unor aspecte care reclamă legătura cercetării etnografice cu mediul geografic. Acestea le considerăm ca primi pași spre depistarea punctelor de tangență ale celor două științe, etnografia și geografia, care, din punct de vedere al evoluției istorice, au apărut și s-au dezvoltat paralel, o bună perioadă de timp, au suferit în egală măsură de pe urma caracterului enciclopedic și descriptivist al prezentării materialului de teren. Etnografia și geografia, propunîndu-și fiecare stabilirea diferențierilor teritoriale și înlănțuirii logice și interpretative a materialului de teren, au ajuns la definirea unor principii și metode de cercetare a căror cunoaștere reciprocă ar servi atît etnografului cît și geografului.

ÉLÉMENTS GÉOGRAPHIQUES DANS LA RECHERCHE ETHNOGRAPHIQUE

La collaboration de la géographie — discipline de contact entre les sciences de la nature et les sciences sociales — avec l'ethnographie — discipline sociale par excellence — a comme point de départ le processus ininterrompu de transformation du milieu géographique, grâce à la force et à l'ingéniosité de l'homme, en éléments de civilisation et de culture.

Le détachement des éléments géographiques utiles à la recherche ethnographique est réalisé en corrélation aussi bien avec certaines particularités du milieu géographique — détermination et subordination réciproque des composants du paysage géographique, accroissement progressif de la complexité et de la relative stabilité de ses éléments — qu'avec le mode spécifique d'enregistrer et de présenter les éléments du cadre naturel dans la création artistique populaire.

Dans cet ouvrage, moyennant certains exemples, on soutient la nécessité de la collaboration de la géographie et de l'ethnographie dans les recherches respectives.

ASPECTE FUNCŢIONAL-TEMATICE ÎN DANSUL POPULAR ROMÂNESC

ANDREI BUCŞAN

Ca orice piesă folclorică dansul trăieşte prin aspectele lui *morfologice*, care îl diferenţiază de celelalte fapte artistice, conferindu-i o individualitate proprie, şi prin *funcţia* lui, care îl integrează în viaţa comunităţii respective. Cele două serii de aspecte ne apar ca doi poli între care se desfăşoară toată gama manifestărilor coregrafice ; în acelaşi timp, însă, ele nu se prezintă ca nişte „regiuni” extreme, izolate, fără contingenţă între ele, ci ca surse de materie energetică, în permanentă confluenţă, în realizarea fenomenului artistic. Rezultatul, sau mai bine zis rezultanta acestei interacţiuni, înseamnă pentru noi realizarea *temei* dansului. Nu încercăm o definiţie a acestui termen ; din punct de vedere filozofic discuţia ne-ar duce prea departe ; pe de altă parte, absolutizarea unui sens dat în discipline înrudite, ca folcloristica muzicală sau literară, nu ni se pare convingătoare. Ţinînd seama însă şi de unele şi de altele, dar mai ales de specificul coregrafic, putem formula o părere proprie asupra a ceea ce înseamnă *tema* unui dans popular şi anume : o *idee* coregrafică care reprezintă *esenţa* piesei respective, materializată prin una sau mai multe trăsături caracteristice, de calitate şi cantitate variabilă. La un capăt am avea deci *intenţia*, la celălalt *ilustrarea* artistică.

Este, fără îndoială, un subiect dificil de intuit sub toate aspectele şi care ar necesita vaste incursiuni, atît în domeniile aferente cît şi în sfera preocupărilor comparatiste. Mi se pare utilă pentru moment doar o punere de probleme, care urmează a fi studiate şi rezolvate succesiv.

În circuitul *intenţie-ilustrare*, primul aspect caracteristic mi se pare însăşi denumirea dansului, legată evident de căutarea unui subiect. Ne oprim puţin asupra acestui factor care îmbracă diferite forme, susceptibile de a ne oferi contextul spiritual al fenomenului. Din sensul acestor forme de exprimare, am desprins mai multe categorii principale.

1. Nume *indicative*, care situează provenienţa reală sau presupusă[1] a piesei coregrafice, legînd-o de un grup etnic (*Româneasca*, *Sîrba*, *Ungureas-*

---

[*] Comunicare ţinută la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor, iulie 1969.

[1] De cele mai multe ori presupusă, în orice caz, ea nu mai este astăzi evidentă.

Rev. etn. folc., tom. 15, p. 35–39, Bucureşti, 1970

ca, *Ruseasca*), regional (*Ardeleana*, *Moldoveneasca*), zonal (*Someșana*, *Hațegana*, *Botoșanca*), local (*Rîureana*, *Jepenițeanca*), profesional (*Ciobănașul*, *Dogarul*), social (*Răzășeasca*, *Boiereasca*); uneori ele exprimă ocazia folclorică (*Ca la nuntă*).

2. Nume *calificative*, care descriu anumite aspecte morfologice ale dansului, de ex. : forma (*Roata*[2]), numărul participanților (*De doi*, *De unu singur*) desfășurarea în spațiu (*Dreapta*, *Stînga*), ținuta (*De mînă*, *De brîu*), componența pe sexe sau pe vîrste (*Bărbătească*, *Fecioreasca*), structura cinetică (*Bătuta*, *Învîrtita*, *Măruntica*), structura ritmică (*Șchioapa*[3]) etc.

3. Nume *figurative*, care caută să apropie faptul coregrafic de realități bine cunoscute, de exemplu : fenomene ale naturii (*Vîntul*, *Ploaia*), plante (*Frunza*, *Copacul*, *Floricica*, *Pomulețul*), animale (*Capra*, *Cerbul*, *Oița*), obiecte (*Reșteul*, *Bățul*, *Bîta*, *Roata*, *Forfecuța*), ființe umane (*Mîndrulița*, *Fata babii*, *Ileana*) etc. Unele din acestea sînt înfățișate perifrazat (*Șapte gîște potcovite*, *Pe sub poale de dughiană*, *Lelea cu scurteica verde*) în care caz ele sînt adeseori împrumutate de la titlul melodiei dansului.

4. Nume *combinate*, cuprinzînd elemente a două din categoriile precedente. Avem următoarele combinații posibile :

— indicativ-calificativ (*Românește de-nvîrtit*, *Sîrba la bătaie*) ;

— indicativ-figurativ (*Frunza ca la baltă*,*Brîul lui Muia*) ;

— calificativ-figurativ (*Bătuta Ursului*, *Alunelul bătut*, *Alunelul înfundat*[4]).

5. Nume cu sens *nedescifrat*[5] ; printre cele mai răspîndite : *Ciuleandra*, *Rustemul*.

Semnalez în treacăt interesul folcloric dar și linguistic și psihologic pe care l-ar prezenta studierea preferințelor zonale și regionale spre unele categorii nominale, ca de exemplu predominarea numelor figurative, în Oltenia și Muntenia, față de marea cantitate a numerelor calificative și indicative în Transilvania, Moldova ocupînd din acest punct de vedere o poziție intermediară.

Denumirea reprezintă numai factorul intențional în realizarea temei. Pentru a lămuri modul în care se produce ilustrarea ei, trebuie să analizăm două serii de aspecte și anume :

a) relația dintre numele și conținutul dansului ;

b) relația dintre conținutul și funcția dansului.

În primul caz, ne interesează mijloacele de redare a *intenției* tematice. Adoptînd ordinea crescîndă a pregnanței și importanței lor, ele se pot grupa astfel :

— *textele* care însoțesc uneori dansul ; după forma de exprimare ele pot fi *cîntate*, *semicîntate*, *strigate* (cazul cel mai frecvent la noi), *recitate* ; după cuprins, ele sînt *comune* (deci adaptabile oricărui dans), legate de *numele* dansului respectiv sau legate de însăși desfășurarea dansului, pe care o reglementează prin comenzi ;

— *aspectele morfologice* : aspecte *de ansamblu* (formație, componență, ținută), desfășurarea (în spațiu și timp), *modul compozițional*, *structura*

---

[2] Numele poate fi și figurativ (v. mai jos) dacă este pus în relație cu *obiectul* nu cu *forma*.

[3] Cînd este vorba de *timpi* inegali ; dar numele de *Șchioapa* se poate referi la aspectul *cinetic* al pașilor.

[4] Se observă că există la fiecare categorie două moduri de exprimare, după cum se accentuează unul sau altul dintre termenii alăturați.

[5] Cel puțin pînă în prezent.

cinetică, *structura metrico-ritmică*; toate acestea reprezintă specificul fenomenului coregrafic propriu-zis;

— *acţiunea dramatică*, care apare mai rar în dansul nostru popular, dar pe care o considerăm în problema de faţă drept cea mai revelatoare, întrucît ea plasează dansul într-un cadru funcţional mai larg.

Acesta este însă, după cum am enunţat, într-o relaţie oarecare cu conţinutul dansului, ceea ce creează mai multe grade de exprimare *funcţional-tematică*. Le putem eşalona astfel:

— gradul 0 : relaţie *inexistentă*;

— gradul 1 : relaţie *indirectă* — sugerată doar prin anumite elemente;

— gradul 2 : relaţie *parţială* — ilustrată precis printr-o categorie de aspecte;

— gradul 3 : relaţie *combinată* — exprimarea cuprinde două categorii de aspecte (morfologie-text, acţiune-text, acţiune-morfologică;

— gradul 4: relaţie *totală* — reprezentarea prin toate categoriile de aspecte.

— Gradele 2—4 exprimă o relaţie *directă.*

Să vedem acum care sînt principalele forme de exprimare a temei coregrafice pe care le întîlnim în folclorul românesc : provizoriu le-am denumit *clase.*

Clasa I : *teme nominale* (*neutre*). Dansul poartă un nume oarecare fără nici o legătură cu conţinutul lui real. Evident, relaţia funcţională este inexistentă. Ca subdiviziuni, nu putem indica decît cele 5 tipuri terminologice pe care le-am amintit la început.

Clasa a II-a : teme *textuale* (exprimate prin cuvinte). Textul existent este legat de dansul respectiv. Relaţia funcţională este însă de cele mai multe ori *indirectă*, ea fiind reprezentată doar printr-o referire la numele dansului, de exemplu :

Raţa trece Dunărea
Şi răţoiul după ea
("Raţa")

Rîureana, bat-o sfinţii,
O căzut din podul tinzii
De şi-a rupt gura şi dinţii
("Rîureana")

Uneori, relaţia este *directă*, ca în cazul textelor de nuntă de la *Hora miresii.*

Cele 2 grade înseamnă şi o diferenţiere tipologică.

Clasa a III-a : teme *morfologice.* Numele dansului defineşte un aspect morfologic, care este perfect ilustrat prin conţinut. Relaţia funcţională este de cele mai multe ori *directă*, *parţială;* în destule cazuri însă, ea poate fi *combinată*, atunci cînd textul însoţeşte, prin comenzi sau descriptiv, desfăşurarea jocului.

Distingem trei tipuri :

a) temă morfologică *simplă* — de obicei la unele hore mari, la care participă toată colectivitatea;

b) temă morfologică de *virtuozitate* — în special în dansurile bărbăteşti;

c) temă morfologică de *relaţii* — reprezentată mai ales în dansurile de perechi[6].

Clasa a IV-a : teme *figurative* (dramatice). Se bazează pe existenţa unei acţiuni, desfăşurată amplu sau abia schiţată, în afara elementelor coregrafice propriu-zise. Relaţia funcţională ne apare ca foarte variată, ea putînd fi *indirectă*, *parţială* dar şi *combinată* (acţiune-text, acţiune-morfologie) sau chiar *totală*.

Cuprinde mai multe tipuri :

a) temă *distractivă* — cu elemente comice inofensive, asemănătoare cu cele din jocurile de societate, de exemplu alungarea fetelor de la un băiat la altul (*Mînioasa*), eliminarea jucătorului care greşeşte figura (*Hodoroaga*), urmărirea şi prinderea unui partener (*Gluma mîţii*) ;

b) temă *distractiv-erotică* — de exemplu cu sărutatul unui partener de sex opus (*Periniţa*) ;

c) temă *imitativ-erotică* — cu imitarea actului sexual la animale (*Capra*, *Ariciul*) ;

d) temă *imitativ-grotescă* — cu tot felul de mişcări comice (de exemplu *Chiperul* din Banat, în care jucătorii se dezbracă în timpul dansului) ;

e) temă *imitativă de muncă* (de exemplu *Războiul*, *Aţica*, *Chiperul*, (sau Chiperniţa) din Dobrogea, în care se imită pisatul piperului, cu diferite părţi ale corpului etc.) ;

f) temă *imitativă de luptă* (ca în dansurile macedoromâne) ;

g) temă *rituală de vindecare* ;
h) temă *rituală de iniţiere* ; } cunoscute în ritualul căluşăresc
i) temă rituală de fertilitate.

În cele de mai sus am enumerat cîteva din aspectele pe care cercetările noastre ni le-au oferit, fără nici o pretenţie de a fi rezolvat ansamblul de probleme ridicate în acest domeniu. Cred însă că un lucru a reieşit clar, şi anume importanţa discutării acestui subiect, pînă acum neabordat, care ne poate furniza serioase contribuţii la cunoaşterea unor implicaţii mai adînci, de ordin psihologic, al creaţiei noastre folclorice şi care ne poate duce pe alte căi decît cele bătute pînă acum la definirea unor trăsături subtile ale specificului naţional.

ASPECTS FONCTIONNELS-THÉMATIQUES DANS LA DANSE POPULAIRE ROUMAINE

Le thème de la danse est défini comme «l'idée » chorégraphique qui représente l'essence de la pièce respective, matérialisée par quelques traits caractéristiques. Il y a comme élément de base une intention thématique, liée au nom même de la danse, qui, d'après son sens, peut être : *indicatif*

---

[6] În aceste dansuri, mişcările executate de parteneri exprimă legătura sufletească sau socială dintre ei.

(relatif à la provenance de la danse) ; *qualificatif* (décrivant les aspects de la danse) ; figuratif (personnifiant des réalités connues) ; *combiné*; ou bien avec un sens *non déchiffré*.

Pour illustrer l'intention thématique, on utilise trois catégories de moyens d'expression : les *textes*, les *aspects chorégraphiques*, *l'action dramatique*. De cette manière, s'établit un raport entre le contenu et la fonction de la danse, avec les degrés d'expression fonctionelle-thématique suivants: relation *inexistante*, *indirecte* (suggérée), *partielle* (par une seule catégorie d'aspects), *combinée* (par deux catégories), *totale* (par toutes les catégories).

En analysant ces possibilités, on a réussi à déterminer quatre formes d'expression du thème chorégraphique, qu'on a dénommées des classes. *Classe I*^{re} : thèmes *nominaux* (neutres) — le nom de la danse n'a aucune relation avec son contenu. *Classe II*^{e} : thèmes *textuels* — la relation est exprimée par le texte. *Classe III*^{e} : thèmes *morphologiques* — exprimés par les aspects chorégraphiques. *Classe IV*^{e} : thèmes *figuratifs* — basés sur l'existence d'une action dramatique. On cite provisoirement 19 types thématiques.

MATERIALE

PREOCUPĂRI PENTRU FOLCLOR LA „ŢERANUL ROMÂN"[1]

ALEXANDRU DOBRE

Publicistica din România a acordat în toate timpurile spaţiu preocupărilor pentru folclor şi folclorului însuşi. Faptul este mai frecvent în publicaţiile la care au colaborat personalităţi cu un larg orizont cultural şi cu multă dragoste pentru creaţia populară. Interesul iniţial pentru folclor trebuie pus în legătură cu redeşteptarea sentimentului naţional şi în mod deosebit cu preocupările pentru istoria patriei care au acelaşi mobil. În acest cadru trebuie înţeles şi explicat rolul pe care l-au jucat marii patrioţi democraţi revoluţionari de la 1848 în valorificarea şi sublinierea importanţei folclorului ca document istoric, politic şi estetic. Însemnări disparate despre folclorul românesc avem şi din perioada anterioară celei paşoptiste, dar acestea sînt, de cele mai multe ori, incidentale, de relatare a unor fapte într-un context dat şi numai arareori întîlnim faptul comentat. Odată stîrnit interesul pentru folclor, pentru studiul şi valorificarea lui, sînt tot mai numeroşi aceia care îi dedică timp de meditaţie şi spaţiu în coloanele unor publicaţii sau lucrări. Aproape că nu există intelectual care să nu fi participat, într-un fel sau altul, la această acţiune. De aceea mai sînt necesare

---

[1] ,,Ţeranul român". Ediţiune ebdomadară. Jurnal politic, economic, literar şi comercial. Redactor răspunzător : Ion Ionescu".

Primul număr apare la 12 noiembrie 1861, iar ultimul, al 50-lea, la 17 martie 1863, colecţia însumînd în total 404 pagini. În exemplarul existent la B. A. R., între paginile 200 şi 201, se află intercalată o copertă de culoare albastră cu următoarea specificaţie : ,,A ieşit odată pe săptămînă, dumineca, de la 23 septembrie 1862 pînă la 23 martie 1863... anul II de la nr. 26 pînă la nr. 50". Este probabil coperta unei colecţii broşate cuprinzînd numerele revistei din al doilea an al apariţiei sale. Deşi ultimul număr al revistei, al 50-lea, poartă data de 17 martie 1863, indicarea pe coperta amintită a zilei de 23 martie 1963, ca dată de apariţie a numărului 50, se explică prin broşarea tuturor numerelor celui de al doilea an al apariţiei şi punerea lor în vînzare în dumineca următoare — 23 martie. Că aşa stau lucrurile se pare că ne-o confirmă şi însemnarea lui VIOREL COSMA : *Nicolae Filimon, critic muzical şi folclorist*, Ed. muzicală, Buc.,1966, p. 194, unde, vorbindu-se despre basmele publicate în ,,Ţeranul român", se menţionează : ,,La sumarul ziarului semnat : N. Filimon". Bănuim, pentru că nu l-am văzut, că acest sumar a apărut tocmai la 23 martie 1863.

Subtitlul revistei a suferit pe parcurs unele modificări. Începînd cu an I, nr. 23 din 22 aprilie 1862, subtitlul este următorul : ,,Ediţiune ebdomadară. Jurnal..., economic, literar şi comercial", iar cu II, 26, Specimen, din 6 septembrie 1862 : ,,Ediţiune ebdomadară. Jurnal de..., economie politică şi literatură".

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 41–53, Bucureşti, 1970

studii amănunţite atît asupra unor publicaţii, cît şi a unor folclorişti, pentru a putea descifra calea întortochiată, dar plină de realizări a folcloristicii româneşti, contribuţia adusă de fiecare în parte la răspîndirea folclorului şi a ideilor despre el.

În cercetarea noastră ne-am oprit asupra săptămînalului bucureştean, ,,Ţeranul român" [2], şi am făcut acest lucru, în afara considerentelor expuse, din următoarele motive : de numele lui este legată activitatea a trei personalităţi care interesează direct — Ion Ionescu de la Brad, Nicolae Filimon şi Petre Ispirescu ; ideile despre folclor vehiculate aici, precum şi materialul folcloric publicat constituie un document preţios pentru istoria folcloristicii româneşti ; în sfîrşit, revista a apărut într-un moment important al istoriei noastre, s-a adresat unei anumite pături sociale, a reprezentat interese bine determinate şi, în acest scop, a folosit mijloace adecvate, folclorul văzut dintr-o perspectivă dată fiind unul dintre acestea.

Apărut într-o epocă în care problema ţărănească preocupa în cel mai înalt grad, ,,Ţeranul român" îşi propune — cu tot riscul unei asemenea întreprinderi [3] — să reprezinte interesele acestei pături sociale. La mai bine de un deceniu de la revoluţia burghezo-democrată din 1848, ,,Ţeranul român" promovează aceleaşi concepţii şi continuă lupta în noile condiţii. De altfel, acest deziderat apare clar formulat atunci cînd se precizează că ,,Ţeranul român" reia ideile susţinute anterior în ziarul ,,Independenţa", ba chiar pe cele formulate de Ion Ionescu de la Brad în timpul revoluţiei de la 1848 şi mai devreme încă [4] şi nu întîmplător revista va reproduce, pînă la ultimul său număr, dezbaterile comisiilor ce fiinţaseră în timpul revoluţiei de la 1848 în chestiunea ţărănească. Aceasta se făcea paralel cu reproducerea unor cuvîntări publice ale personalităţilor politice ale zilei şi cu articole de poziţie ale ,,redactorului răspunzător" şi colaboratorilor săi.

---

[2] ,,Ţeranul român", profilul şi preocuparea sa pentru folclor au constituit obiectul analizei tuturor acelora care au scris despre Ion Ionescu de la Brad, Nicolae Filimon şi Petre Ispirescu. Dar referinţele sînt sumare şi privesc, mai ales, activitatea persoanei respective. Noi înşine am procedat la fel în materialul omagial *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, publicat în ,,Rev. etn. folc"., tom 12, 1967 nr. 6, p. 477—490.

În *Bibliografia generală a etnografiei şi folclorului românesc*, I (1800—1891), Ed. pt. lit., 1968, despre care, la timpul potrivit, ne-am spus părerea, elogiind iniţiativa şi subliniind utilitatea unui instrument de lucru atît de necesar, au fost omise o serie de titluri, unele chiar importante, publicate în ,,Ţeranul român". Sînt fişate numai basmele lui N. Filimon şi una sau două cronici. Nu sînt menţionate cronicile spectacolelor (pentru cele atribuite lui N. Filimon vezi VIOREL COSMA, *op. cit.*, p. 184—200) în care sînt de reţinut referinţele la folclor, descrierile unor obiceiuri, poeziile populare şi notiţele care le însoţesc, şi, mai ales, cele şase basme de debut ale lui Petre Ispirescu.

[3] Conştient de greutăţile — materiale, în primul rînd — pe care avea să le întîmpine în editarea săptămînalului său, Ion Ionescu de la Brad remarca încă în articolul program : " ...toate împrejurările care înlesnesc înfiinţarea jurnalelor şi susţinerea lor sînt atît de contrarie [nefavorabile — n.n. Al. D.] cît întreprinderea de a crea un jurnal, într-un timp cînd cele ce există nu se pot susţine, este chiar de la început împiedicată în calea sa". Şi-a asumat riscul, cu toate acestea, simţindu-se dator să participe prin mijlocul care-i era cel mai la îndemînă, la dezbaterea problemelor majore ale zilei : ,,Totuşi — continuă savantul agronom — semnele ce au început a se ivi despre sosirea în fine a timpului în care să începem a lucra cu seriozitate în reorganizarea statului român, la aplicarea salutarielor principie din Convenţiune, la schimbarea legilor vechi cu care nu sîntem mulţumiţi şi la crearea legilor nouă care să îndestuleze trebuinţele noastre, ne-au făcut să credem că un jurnal care s-ar ocupa mai mult cu cuestiunile de reforme din lăuntru, mai mult cu acele relative la organizarea noastră soţială, decît cu chestiunile politice ... ar avea oarecare şanse de reuşită". ,,Ţeranul român", I, 1 din 12 nov. 1861, p. 1.

[4] Idem, p. 4 (,,Buletinul comercial") şi p. 5 (,,Calendarul bunului cultivator").

Purtătorul de cuvînt al intereselor ţărăneşti va fi Ion Ionescu de la Brad, acelaşi care la 1848, în Moldova şi Ţara Românească activase neobosit pentru apărarea aceleiaşi cauze[5]. Ion Ionescu de la Brad nu este la prima sa experienţă, ,,Ţeranul român" fiind doar una, şi poate nu cea mai semnificativă, dintre publicaţiile pe care savantul agronom le-a condus ori a colaborat în mod frecvent [6].

Programul revistei este clar şi categoric enunţat în editorialul ce deschide primul număr, sugestiv intitulat ,,Calea noastră" [7]. De la început revista se anunţa ca un organ de presă ce-şi propune, în perioada în care problema reformei agrare era în centrul atenţiei, să se facă ecoul punctului de vedere al ţărănimii. Aceasta cu atît mai mult cu cît toate celelalte pături sociale aveau publicaţiile lor [8]. Se pornea de la premisa justă că ţărănimea era, la vremea aceea, principalul producător de bunuri şi masa cea mai numeroasă a populaţiei. Faptul este remarcat şi clar expus : ,, . . . locuitorii satelor . . . reprezintă în constituirea statului şi în producerea avuţiei elementul cel mai numeros şi mai activ al subsistinţei publice, al prosperităţii şi al securităţii generale...". Precizîndu-i-se de la bun început locul în viaţa societăţii timpului, ţărănimea — a cărei poziţie o exprima Ion Ionescu de la Brad — trebuia să-şi spună cuvîntul în marile probleme ale statului şi să ceară revendicări. Enumerarea acestora, sintetizată de redactorul responsabil în articolul program, aruncă o lumină clară asupra concepţiilor lui Ion Ionescu de la Brad şi a organului de presă pe care-l conducea. El cerea : ,,Ţăranii să devie cetăţeni şi liberi prin a lor împroprietărire cu despăgubire. Unirea ambelor ministerie sub alesul poporului român de la 24 ianuarie. O lege electorală foarte întinsă, spre a reprezinta toate interesele naţiunei. Armarea ţărilor în oştire regulată, rezerve şi gloate armate". Trebuie să recunoaştem că, pentru vremea aceea, programul de revendicări amintit este semnificativ şi atestă nu numai vederile înaintate ale autorului lor, dar şi înaltul său patriotism şi grijă pentru binele ţării. Pentru ca ţăranul să-şi poată ocupa locul la care era îndreptăţit în societate ca principal producător de bunuri, Ion Ionescu de la Brad, conştient de înapoierea culturală în care fusese ţinut anume de clasele exploatatoare, propune un program menit să înlăture tocmai această lacună [9], cu atît mai mult cu cît dispreţul şi, de ce să n-o spunem, teama claselor suspuse erau evidente şi, parcă, greu de înlăturat[10]. Acesta este cadrul în care a apărut revista de care ne ocupăm. Factorii care au determinat apariţia ei, scopul pe care şi l-a propus şi mijloacele pentru realizarea lui practică, o dată cunoscuţi, vor ajuta să explicăm cît mai convingător rosturile preocupării pentru folclor ale săptămînalului bucureştean şi calea pe care a urmat-o în acest sens. Toate aceste considerente ne-au determinat să reproducem largi extrase din articolul program. Cititorul va avea un tablou cît mai exact al profilului revistei, iar noi nu va trebui să revenim de fiecare dată, în cele ce urmează, asupra acestui important editorial. Ecoul pe care l-a avut, aderenţa unor pături largi la acest program, este demonstrat, între altele, şi de tirajul relativ mare pentru vremea aceea pe care revista l-a atins [11].

---

[5] Pentru cunoaşterea întregii activităţi a lui Ion Ionescu de la Brad, a momentului ,,Ţeranul român", în conţinutul general al acestei activităţi, precum şi pentru bogatul material de referinţe, vezi SIMION I. POP, *Concepţia social-economică şi politică a lui Ion Ionescu de la Brad* în *Din gîndirea economică progresistă românească*. Culegere de studii, sub îndrumarea şi coordonarea Conf. univ. Dr. Nicolae Ivanciu, Ed. şt., Buc., 1968, p. 445—503.

[6] Ion Ionescu de la Brad a colaborat la ,,Albina românească", ,,Foaia sătească", ,,Propăşirea", ,,Pruncul român", ,,Poporul suveran", ,,Journal de Constantinople", ,,Tribuna română" din Iaşi, ,,Reforma", ,,Steaua", ,,Independenţa", ,,Românul", ,,Binele public" etc.

A redactat ,,Jurnalul de agricultură" (1857—1858); ,,Foaia de agricultură practică" (1859); ,,Ţeranul român" (1861 — 1863); ,,Românul de duminecă" (1864); ,,Gazeta satelor" (1869—1870) (apud SIMION I. POP, *op. cit.*). A întocmit de asemenea o serie de lucrări monografice, în care elementul etnografic este prezent : *Agricultura română din judeţul Dorohoi*, (1866) ; *Agricultura română din judeţul Mehedinţi*, (1868) ; *Agricultura română din judeţul Putna*, 1869) ş.a.

[7] ,,Ţeranul român" I, din 12 nov. 1861, p. 1.

[8] ,,...pe cînd toate interesele ş-au creat organile lor speciale, n-ar strica să se puie cineva şi în puntul de vedere al interesului celui mai mare decît toate şi să caute a preţui lucrurile ce au să se săvîrşească în legislatura viitoare şi din partea impozantei majorităţi a locuitorilor acestei ţări, a marii mulţimi de muncitori care ca şi albinele lucrătoare constituie şi inavuţesc statul român". Sau în alt loc : .,, ... cînd soartea ţăranului vine în discuţiune cu ocaziunea proiectului de lege rurală, oare nu trebuie să-i dăm şi lui un organ ca să-l apere în faţa legislativei, în faţa ţării şi în faţa marilor puteri ale Europei : ?" (*Ibid.*).

În cercetarea preocupărilor pentru folclor la revista ,,Ţeranul român'', vom proceda mai întîi la o analiză a principalelor direcţii teoretice promovate în coloanele sale pentru ca apoi să trecem la prezentarea materialului folcloric publicat. Adoptarea acestei metodologii are avantajul de a facilita tratarea la un loc a aceluiaşi aspect enunţat în diverse ocazii. Dezavantajul constă într-o mai greoaie urmărire cronologică a apariţiei diferitelor idei şi materiale. Sperăm că, la mijloc fiind totuşi o perioadă scurtă, cronologia apariţiei materialului va fi uşor de urmărit.

Articole teoretice independente, de largă întindere, despre folclor nu vom întîlni în ,,Ţeranul român'' dar din cronicile unor spectacole şi din notiţele care însoţesc unele poezii sau basme populare, deducem cu claritate existenţa la redactorii ei a unei concepţii teoretice bine delimitată, organic integrată în programul general al revistei [12]. În cele ce urmează vom aminti cîteva din ideile vehiculate.

---

[9] ,,Dacă ţăranul este căzut nu trebuie oare să-l relevăm? Dacă ţăranul este ignorant nu trebuie oare să-l luminăm? Dacă ţăranul este rău-nărăvit nu trebuie oare să-l moralizăm''? *(Ibid.)*.

[10] ,,Ne vom sili ca în rezultatul la care vom ajunge cu investigaţiunile noastre cei mulţi să nu asuprească pe cei puţini, dar nici cei puţini să asuprească pe cei mulţi. Aşa în chestiunea îmbunătăţirii soartei ţăranilor, vom căuta a nu se strîmbăţi nici familiele rurale, nici cetăţenii cei înstăriţi. Mai răspicat Ţeranul român va fi drept şi către sine şi către cei cu care este în relaţiune; ba încă sperăm a da dese ori dovadă că el va fi generos şi plin de indulgenţă, precum a fost îndelung răbdătoriu şi lesne iertătoriu'' (*loc. cit.*). Întregim această afirmaţie cu menţiunea că, în acelaşi loc, se precizează că revista nu va ieşi, în lupta sa pentru îmbunătăţirea soartei ţăranului, din cadrul legal.

[11] Săptămînalul condus de Ion Ionescu de la Brad a avut un tiraj de 1250 exemplare. Cifra tirajului este dată de însuşi redactorul responsabil: ,, ...La 32 de abonaţi lipseşte nr.1 pentru că, mulţumită binevoitorului concurs al românilor, mi-au complectat toate exemplarele ce le trage în număr de 1250''. (,,Ţeranul român'', I, 8, p. 64). Pentru comparaţie, dar şi pentru cunoaşterea evoluţiei tirajului şi numărului de cititori, amintim că în 1838, probabil I. Eliade preciza că numai în Ţara Românească numărul total al cititorilor crescuse în ultimii 10 ani de la 150 la 1.400. (,,Curierul Românesc'', IX, 1838, nr. 18, p. 3—4, apud *Bibliografia analitică a periodicelor româneşti*, vol. I, partea I, p. 4, fişa 17).

Principalul deziderat folcloristic al redactorilor „Ţeranului român" este sublinierea cu fiecare ocazie a *necesităţii culegerii de îndată a creaţiei populare şi publicării de colecţii cît mai cuprinzătoare.* Pentru a convinge cît de presantă era această acţiune, se evidenţiază caracterul de document artistic, istoric, politic şi didactic-instructiv al folclorului. Pentru a iniţia şi îndruma pe cei ce ar fi dorit să răspundă acestui apel cald, se dau îndrumări metodologice de culegere, se prezintă colecţiile de folclor ale altora, se dezbat probleme teoretice menite tocmai să faciliteze apropierea de folclor şi, în ultimă instanţă, apariţia unor colecţii reprezentative. Exemplul personal este cel mai convingător argument şi redactorii „Ţeranului român", patrioţi luminaţi şi oameni de acţiune, vor recurge la argumentul hotărîtor, dînd la lumină basmele pe care le vom aminti la locul cuvenit. Dispariţia folclorului, pe care cei de la „Ţeranul român" o credeau iminentă, explică insistenţa pentru trecerea neîntîrziată la acţiuni practice, dîndu-i un caracter oarecum dramatic. Astfel, în notiţa care preceda basmul *Roman Năzdrăvan* şi deschidea rubrica de „literatură poporană", Nicolae Filimon îndemna la culegerea grabnică a folclorului deoarece: „Din nenorocire aceste floricele ce formează literatura ţăranilor noştri, nefiind adunate şi tipărite, sînt în pericol de a se pierde cu timpul"[13].

În momentul în care soarta poporului român era dezbătută de marile puteri europene, pentru a hotărî consfinţirea unei situaţii de fapt, rezultat al marilor frămîntări interne de o jumătate de veac, în programul gînditorilor paşoptişti şi unionişti folclorul constituia un mijloc de luptă eficace. Folclorul, cules şi publicat, apoi tradus în limbile europene, avea menirea să atragă atenţia, să demonstreze forţa creatoare, talentul şi maturitatea artistică a românilor, istoria lor, să atragă simpatii şi, în sfîrşit, să introducă în circuitul universal valorile estetice ale poporului nostru. Atunci cînd era prezentă în coloanele „Ţeranului român" ideea nu era nouă, dar se menţinea încă în actualitate, deoarece unirea nu fusese încă desăvîrşită. Colecţia de folclor a lui V. Alecsandri era importantă pentru că „Aceste poezii, traduse în mai multe limbi au contribuit foarte mult ca să atragă simpatia asupra naţiei noastre, uitată şi părăsită de atîtea veacuri pe marginile Orientului"[14].

Participînd activ la dezbaterile pe marginea concursului pentru crearea imnului naţional, „Ţeranul român", prin pana redactorului său, N. Filimon, sublinia necesitatea întocmirii unui corpus al folclorului românesc cu ajutorul căruia să facem cunoscut străinătăţii trecutul de luptă şi suferinţă al patriei. Criticînd lipsa de preocupare a guvernelor de pînă atunci pentru dezvoltarea culturii naţionale, Nicolae Filimon sublinia că dacă guvernele trecute ar fi acordat acestei activităţi atenţia cuvenită „astăzi am fi avut şi noi o gramatică unitară perfectă, un vocabular, un repertoriu dramatic naţional pentru teatrul nostru, *o colecţiune de romanţe în care să vază naţiunile civilizate eroismul şi suferinţele strămoşilor noştri* (sublinierea ns. — Al.D.) şi, ce e mai mult, o istorie a patriei de care simţim o imperioasă necesitate"[15].

---

[12] Unii cercetători susţin că N. Filimon s-a format ca folclorist la „Ţeranul român". Aşa cum demonstra VIOREL COSMA, *op. cit.*, p. 52—53. Nicolae Filimon îşi clarificase anterior o serie de probleme teoretice pe care în publicaţia noastră le va relua şi dezvolta, adăugînd contribuţii noi.

Cel care-şi face într-adevăr ucenicia folcloristică la „Ţeranul român" sub directa îndrumare a lui I. Ionescu de la Brad şi, mai ales, N. Filimon, va fi P. Ispirescu, pentru care vezi *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, loc.cit.

[13] „Ţeranul român" I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79. (Literatură poporană. *Roman Năzdrăvan*).

[14] „Ţeranul român" II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247. (*Hărăzirea poezielor populare a d-lui Alecsandri*).

Folclorul, considerat document istoric menit să umple golurile din arhive sau să confirme unele date, trebuie pus la îndemîna oamenilor de ştiinţă: „...ei [filologii şi istoricii — n.n. Al. D.] au găsit în aceste naive şi frumoase producţiuni ale popoarelor o mulţime de fapte, de obiceiuri, de credinţe care sînt pentru dînşii o lumină nouă spre a putea statornici legătura ce există între naţiuni şi mai cu seamă vechiul început din care se trag naţiunile moderne"[16]. Cu o altă ocazie, N. Filimon consideră că folclorul este un document istoric care va trebui cules şi publicat în „colecţiuni" fiind „de mare necesitate pentru istoria şi literatura limbii române" [17].

Valoarea estetică a folclorului este adesea subliniată în „Ţeranul român", dar acest lucru este făcut în nota obişnuită a epocii. Sîntem încă departe de analiza sau prezentarea „critică" a folclorului. Publicînd primul său basm, N. Filimon îl însoţeşte de o notiţă în care — reluînd ideile marilor romantici ai generaţiei de la 1848, dintre care unele mai fuseseră expuse de el în ocazii anterioare — subliniază forţa creatoare a ţăranului, frumuseţea expresiei poetice a produselor sale artistice, dispariţia iminentă a creaţiei folclorice şi, de aici, necesitatea culegerii grabnice a acestora şi a publicării lor în colecţii de sine stătătoare.

N. Filimon, spirit satiric ascuţit şi colaborator asiduu al revistelor umoristice ale vremii, este printre cei dintîi care semnalează, ca unul ce gusta din plin, alături de celelalte genuri ale literaturii populare, pe cel satiric. „Poporul român — notează Filimon — este dotat de natură cu impresiuni poetice sublime şi cu spirit satiric foarte picant: cîntecele lui de dor, baladele, ghicitorile şi mai cu seamă satirile cele pline de sarcasm... cuprind într-însele idei poetice şi epigramatice de o rară frumuseţe" [18]. Citatul de mai sus ar putea fi, în acelaşi timp, un indiciu preţios în elucidarea filoanelor satirice ale operei sale literare. Aprecierea amintită revine în scrisul lui Filimon şi anume în notiţa însoţitoare a basmului *Omul de piatră* intitulată *Observaţiuni asupra poveştii acesteia*. După părerea lui N. Filimon basmul „arată pînă la ce grad poate să se ridice ţăranul nostru în domeniul imaginaţiei poetice şi cu cîtă abilitate ştie să spicuiască prin metaforilile lui tot ce poate încînta şi desfăta fantezia" [19]. Cam la atît se reduce atenţia acordată criteriului estetic în aprecierea folclorului. Pentru noi este foarte puţin. Chiar şi pentru vremea aceea. Totuşi, în contextul general al existenţei revistei, faptul este oarecum explicabil.

---

[15] „Ţeranul român" I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 15 (*Imnul naţional*).

[16] „Ţeranul român" II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247. (*Hărăzirea poezielor populare a d-lui Alecsandri*).

[17] „Ţeranul român" I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79 (Notiţa la Roman Năzdrăvan).

[18] *Art. cit.*

[19] „Ţeranul român" II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 272.

Cu atît mai mult cu cît explicabilă este şi îngroşarea tentei moralizatoare a faptului de folclor. După cum am văzut, articolul program îşi propunea să „moralizeze" pe ţăran, şi face acest lucru servindu-i lecţii, pilde. După părerea redactorilor, basmele, mai ales, au această menire. Nu este exclusă nici poezia şi, atunci cînd o vom prezenta, ne vom convinge mai uşor. Facem de la bun început precizarea că această tentă moralizatoare, caracterul didactic al basmului, fapt real de altfel, este marcat nu de basmul propriu-zis ci de unele notiţe ce însoţesc aceste basme. În amintitele notiţe, atît N. Filimon, cît şi Petre Ispirescu — acesta din urmă mergînd chiar ceva mai departe — comentează basmele publicate arătînd că ele constituie alegorii menite să exprime la modul artistic trăsături morale esenţiale ale ţăranului şi marea preţuire pe care acesta o acordă purităţii unor sentimente ca prietenia, căsătoria, educaţia copiilor, răbdarea, modestia ş.a.m.d. Aşa cum vom vedea la locul cuvenit, acest mod de a privi basmul — reluat apoi şi de alţii — a dus la exagerări, cei doi abuzînd de materialul pe care-l aveau la îndemînă pentru a-şi expune părerile proprii şi a face — după cum credeau ei — educaţie cititorilor. Mai tîrziu persistînd pe această linie, Ispirescu va crea basme — ca de pildă *Cu vitele se scoate sărăcia din casă.* Procedeul este aplicat şi literaturii culte. Astfel, analizînd piesa lui Millo, *Baba Hîrca*, „Ţeranul român" scoate în evidenţă faptul că este „foarte instructivă" deoarece „căsătoria este baza societăţii şi... omul urmează a se căsători în floarea tinereţii ca să poată împlini scopul acestui mister al religiunii noastre şi a nu deveni ridicul în societate" [20]. De această concepţie nu este străin nici romanul lui N. Filimon: *Ciocoii vechi şi noi.*

Deci, pe lîngă valoarea estetică propriu-zisă şi infinit mai mult decît aceasta, basmul este un tratat de morală, o pildă ce subliniază, aşa cum arătam, înalta ţinută morală, nobleţea sufletească a ţăranului care vede în „amicie cea mai mare virtute socială", pentru care „nici un sacrificiu nu trebuie cruţat". În acest mod prezintă N. Filimon basmul său *Omul de piatră* [21]. Şi pentru că notiţa însoţitoare a acestui basm, pe care de altfel am mai amintit-o, este revelatoare, o vom cita în continuare. Finalitatea basmului e una moralizatoare, didactică şi Filimon nu lasă nici un dubiu: „Cetitorii noştri vor vedea împreună cu noi că pildele din poveştile ţăranilor noştri ţintesc de a încuraja întemeiére amiciei şi a dragostei între oameni prin învăţătura că nici un sacrificiu, fie oricît de mare, nu rămîne nerăsplătit". În acelaşi loc, subliniind optimismul tonic al basmului popular, N. Filimon face un elogiu sensibilităţii şi omeniei firii ţăranului: „Inima ţăranului nostru — scrie Filimon — nu este împietrită, el după ce duce pe auzitorii săi prin toate sacrificiele, sfîrşeşte totdeauna povestea sa cu bine".

Ca de obicei, în numărul următor, Petre Ispirescu va publica şi el un basm. De data aceasta este vorba de basmul *Fata moşului cea cu minte* [22] precedat de o notiţă asemănătoare — *Învăţătura povestei acesteia* — în care este evidenţiat rolul educativ al basmului, caracterul instructiv ce stă la temelia naraţiunii populare. Conţinutul acestei notiţe, aşa cum arătam şi-n altă ocazie, aruncă o lumină edificatoare asupra propriilor concepţii ale autorului lor, a eventualelor intervenţii sau sublinieri cu ocazia repovestirii basmelor. De aceea vom insista mai îndeaproape. Ispirescu îşi exprimă convingerea că povestitorul popular urmăreşte să sădească în mintea şi inima ascultătorilor săi anume precepte morale, precepte care, aşa cum ne sînt prezentate, nu sînt atît ale poporului, cît, mai ales, ale autorului, şi se apropie destul de mult de cele ale religiei creştine. Ispirescu crede că omul poate fi fericit şi se poate chiar îmbogăţi, în societatea timpului său, dînd dovadă de anumite calităţi morale : „Povestea are ca scop a ne arăta că răbdarea şi ascultarea duc pre om totdeauna la bine... ; ...copiii ajung a fi oameni dupre cum vor face părinţii lor... ; fata moşului se duce [în lume — n.n. Al. D.] şi cu calităţile sale, cu supunerea şi blîndeţea, cu bunătatea şi cu moderaţiunea ei agoniseşte avere..." Şi pentru că acum Ispirescu este asociat la conducerea tipografiei, aduce vorba şi despre salariu, dar într-un fel anume : „...îndată cu această răsplătire [a binelui cu binele şi a răului cu răul — n.n. Al. D.] videm o altă virtute esenţială fericirii omului, aceea a moderaţiunei în esiginţa salariului... Şi în alegerea răsplătirei povestea aduce cu multă iscusinţă principiul economic şi moral al moderaţiunei în esiginţa salariului : fata moşneagului nu se lăcomeşte a lua mai mult decît face serviciul său şi aceea ce ia o face fericită..." În contrast cu aceste trăsături morale, care după Ispirescu ar aparţine poporului, inclusiv cele relativ la „esiginţa salariului", fata babei nu reuşeşte în întreprinderea ei deoarece simbolizează trăsături morale de neiertat. Cadrul familial deci, şi nu cel social, ar fi principala cauză a nereuşitei : „...copiii cei alintaţi nu văd nici un bine pe lume, ba încă adeseori cad în daune care aduc pieirea lor şi a părinţilor lor... ; ...dragostea părintească este sdruncinată în căsătoriile de a doua oară şi... aceeaşi dragoste poate să facă pre un copil bun şi pre altul rău". Urmarea firească a unei asemenea educaţii rezidă în apariţia unor trăsături de caracter care duc pe fata babei la nereuşita întreprinderii şi chiar la pierzanie: „... cu mîndria [îngîmfarea — n.n. Al.D.], cu lenea, cu neascultarea şi cu pofta nemoderată a dobîndirei...", cu „nesupunerea", „luînd mai mult decît ceea ce i se cădea să iée, nu numai că n-a avut nici un folos, ci şi-au găsit şi moartea; *de unde iesă învăţătura sublimă a povestei că numai acela are parte de rodul muncii sale care se mulţumeşte cu răsplătirea cuvenită*". Sublinierea concluziei la care ajunge Ispirescu ne aparţine şi am făcut-o nu pentru că nu am fi de acord în principiu că acele trăsături morale ale fetei moşneagului sînt de lăudat şi aparţin atît basmului cît şi eticii populare, bineînţeles nu tocmai cum au fost expuse de Ispirescu, ci pentru a accentua modul personal al lui Ispirescu de a interpreta basmele. Şi dacă ţinem seama că Ispirescu a repovestit basmele sale, unele la distanţe mari în timp faţă de momentul audiţiei lor, sau chiar le va fi scris în întregime, credem că lungimea reproducerii din notiţa amintită va găsi îngăduinţa necesară.

---

[20] „Ţeranul român" I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 16.

[21] „Ţeranul român" II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 272.

[22] „Ţeranul român" II, nr. 35 din 18 nov. 1862, p. 280.

Necesitatea culegerii folclorului nu era impusă numai de mobilurile amintite mai sus. Folclorul era chemat să aducă un suflu nou în literatura naţională — şi nu numai în literatură — să constituie model şi material de modelat. Prezenţa unor fapte de folclor în opera cultă sînt o garanţie nu numai a accesibilității, o punte de legătură între creator și publicul larg, ci și firul pe care trebuie să se dezvolte cultura națională. „Țeranul român”, cel mai adesea prin pana lui N. Filimon, se ridică împotriva traducerilor sau prelucrărilor de opere literare străine spiritului neamului nostru. Pentru că aceste produse hibride nu numai că alterează gustul estetic dar, mai devreme sau mai tîrziu, sînt hărăzite dispariției. Se militează pentru o literatură națională puternic ancorată în realitatea socială, o literatură care să-și tragă seva din filonul de aur al creației populare. Numai procedînd astfel V. Alecsandri și-a făcut un nume în literatura română întrunind adeziunea contemporanilor. Cheia succesului și originalității lui Alecsandri, se precizează în săptămînalul bucureștean, constă în influența poeziei populare[23]. Prezentarea deformată a folclorului, punerea pe seama poporului nostru a unor practici folclorice ce-i sînt străine este blamată de cronicarii revistei[24].

Revista dezaprobă, în același timp, nerespectarea unor adevăruri sociale și istorice. Cronica la vodevilul *Jianul* al lui Anestin și M. Millo începe cu o prezentare, în general justă, a haiduciei ca fenomen social și național[25], pentru a demonstra apoi că cei doi autori au adus în scenă un Iancu Jianu departe de cel din realitate și, mai ales, departe de tipul reprezentativ general al haiducului român. „După piesă, scrie cronicarul, Jianul este o ființă sublimă, un brigant, care dacă nu întrece, ajunge cel puțin pe șeful briganților din piesa Tîlharii de Schiller, are însă un defect că vorbește despre toate afară de cauza care l-a făcut să devie tîlhar, sau deși zice cîteceva despre dînsa, acest ceva este atît de obscur încît publicul nu înțelege nimic. Osebit de aceasta sînt o mulțime de neadevăruri în această piesă, care ar putea trece de verități, cînd eroul ar fi fost recrutat dintre bandiții unui secol mai depărtat, dar Jianul este contemporan, există azi amici de ai lui care îi cunosc faptele și pot declara de fabule toate peripețiele din această piesă”[26].

Domeniul de referință al revistei nu-l constituie numai literatura, ci și muzica și spectacolul. Nicolae Filimon, critic muzical consacrat, cu autoritate în epocă în domeniul respectiv, este prezent în revistă cu cronici la diverse spectacole muzicale. În cadrul dezbaterii pe marginea viitorului imn național, la care ne-am mai referit, N. Filimon îndeamnă la meditație și echilibru, temperînd pe exaltați și criticînd pe cei din tabăra opusă.

---

[23] „Țeranul român” II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecția de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*).

[24] „În țările noastre există în adevăr fermecători și fermecătoare, care fac de dragoste și de urît, dar aparatul cu care se servă ei sînt descîntecele, oala cu apă neîncepută, lilieci și brotăcei, cu care uneori aduc pe amanți călări pe prăjină, alteori își răzbună contra inamicilor punîndu-le cuțitul și altele de aceste. Nu știm de ce domnul Millo pune în mîna Hîrcei bagheta lui Nostradamus pe care o maniază ca magii Haldeei sau ca ai Europei din secolul de mijloc scoțînd ca și dînșii turme de demoni îmbrăcați în chembrică neagră, carii prin țipetul și aspectul lor sinistru produc o impresiune urîtă în public.

O singură parte din magia română a fost introdusă în piesa aceasta și publicul nostru a primit-o foarte bine ; căci a da cu bobii este o speție de magie cunoscută de toți românii”. („Țeranul român” I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 16, *Baba Hîrca*).

[25] „Legendele și baladele populare stau de față și ne spun că mulți din cei disperați de injustiția oamenilor atîrnau iataganul la coapsă și flinta (pușca) pe umeri, și unindu-se cu mai mulți confrați de nenorocire formau din imensele noastre păduri teribilul tribunal al răzbunării, care lovea pe nelegiuiți și protegea pe sărac și văduvă” („Țeranul român”, I, nr. 6 din 17 dec. 1861, p. 47).

[26] *Idem*, p. 48.

Folclorul își are locul său bine stabilit și recurgerea la el, cînd e și cînd nu e cazul, duce la uzură. Cel puțin acestea sînt aspectele reținute de cititorul contemporan din textul oarecum laconic al lui N. Filimon [27]. Interesantă ni se pare intervenția autorului *Ciocoilor vechi și noi* în legătură cu muzica populară țărănească și cea lăutărească și valorificarea acesteia în diverse compoziții culte, expusă în cronica la *Tunsul Haiducul.* Sintetizînd unele concluzii pe care le va dezvolta în altă parte, N. Filimon face o distincție netă între muzica țărănească și muzica lăutărească, „și cînd zicem lăutărească înțelegem cosmopolită”, deoarece aceasta numai românească nu este. „Lăutarul nostru, scrie N. Filimon, este o ființă foarte ciudată, el emigrează în Turcia și împlîndu-și acolo capul de muzică orientală, începe a turna la hori românești; învață din memorie polci, valțuri și melodii de operă, și subt presiunea lor trîntește la doine pe care le numește iară românești; dar dacă cineva s-ar da osteneala să facă anatomia muzicală acestor compozițiuni, desigur că le-ar găsi formate din idei orientale și europene, plus stofa țigănească ieșită din propria imaginațiune a lăutarului, pe care s-ar îndoi de multe ori a o numi românească” [28]. N. Filimon, bun cunoscător atît al muzicii țărănești, cît și a celei lăutărești, a sintetizat aici nu numai „specificul” creației muzicale lăutărești, dar a sesizat la vreme o plagă ce avea să se întindă și ar fi putut să se substituie așa cum s-a întîmplat în alte locuri, muzicii populare autentice. Ajungînd la concluzia pe care am reprodus-o mai sus, N. Filimon caută și remedii. Soluția propusă e de reținut și pentru că dovedește o anume orientare a autorului lor: „spre a putea să avem o muzică națională caracteristică, cată să studiem cu multă atențiune muzica țăranului din toate părțile locuite de români și pe a națiunelor puse în contact cu noi, să facem explorațiune în Italia, Ispania și Francia meridională, și apoi din anologia ce vom găsi între aceste diferite elemente muzicale, să stabilim adevăratul caracter al muzicii noastre” [29].

Săptămînalul bucureștean militează pentru păstrarea portului popular autentic reprobînd alienarea specificului său prin „înfrumusețări” care nu au altă menire decît să-i înstrăineze spiritul primar și autentic. Fenomenul este specific diferitelor puneri în scenă: „O singură observațiune avem de făcut în general artistelor noastre care au luat reaoa deprindere de a denatura costumul național și a-l încărca cu atîtea frumuseți cît devine imposibil și lovitoriu în simțul cel simplu și de bun gust al poporului nostru” [30]. Consideră ca o obligație ce derivă din însăși menirea teatrului pe aceea a respectării autenticității faptului etnografic și ideal ar fi ca acesta să corespundă și din punctul de vedere al zonei în care se petrece acțiunea: „...teatrul, subliniază Filimon, este dator a lua dintre costumele etnografice pe acelea care reprezintă mai bine obiceiul de înveșmîntare național și pot mai lesne să încînte imaginațiunea publicului” [31].

---

[27] „Despre melodia cu care urmează a fi investit imnul, scrie N. Filimon, sînt diferite opiniuni în țara noastră: unii zic că imnul trebuie să fie scris pe melodie dramatică teatrală; alții iarăși susțin că melodia cată neapărat să fie națională. Stimăm opiniele tuturor și mai cu seamă pe acelor din urmă; ne place esaltațiunele patriotice, dar am dori să vedem patriotismul amestecat numai acolo unde își are locul, sarea este bună, dar numai în bucate”. („Țeranul român”, I, nr. 2 din 19 nov. 1861, p. 15, *Imnul național*).

[28] „Țeranul român”, I, nr. 9 din 7 ian. 1862, p. 72. (*Tunsul Haiducul*, vodevil în două acte localizat de S. Michăilescu).

[29] *Idem.*

[30] „Țeranul român”, I, nr. 8 din 31 dec. 1861, p. 64. (Cronica la *Cîrlanii de* C. Negruzzi).

[31] „Țeranul român”, I, nr. 9 din 7 ian. 1862, p. 71 (*Tunsul Haiducul*).

Dacă în săptămînalul lui Ion Ionescu de la Brad se dau explicaţii pe larg asupra motivelor pentru care este necesară culegerea folclorului, indicaţiile tehnice pentru ducerea la capăt a acestei acţiuni sînt mai sumare. Conciziunea expunerii lor nu implică sărăcia de idei. Sînt schiţate cu diferite prilejuri menţiuni care atestă o evoluţie în istoria ideilor despre folclor. „Ţeranul român" îndeamnă la culegerea folclorului din toate părţile locuite de români spre a oferi cercetătorilor un material comparativ cît mai complet. Studiul comparativ al folclorului — idee deosebit de preţioasă — trebuie făcut în timp şi spaţiu.

Autenticitatea faptului de folclor cules este un criteriu important, dar înţeles într-un mod aparte. Comentariile pe marginea colecţiilor de poezie populară ale lui Vasile Alecsandri oferă posibilitatea cunoaşterii concepţiilor despre folclor ale redactorilor „Ţeranului român" şi, totodată, cheia înţelegerii felului în care nu numai că au îndemnat pe alţii, dar au procedat ei înşişi. Se admite, astfel, teoria potrivit căreia poezia populară contemporană este o rămăşiţă a unor creaţii străvechi, de largă întindere pe care timpul le-a fragmentat. Metoda de publicare a poeziei populare a lui V. Alecsandri este nu numai acceptată dar şi elogiată : „Această poezie [populară — n.n. Al.D.] este culeasă din gura poporului, în mici fragmente, cum s-au putut găsi, şi pe care d. Alecsandri au trebuit să le adune, să le completeze, să le coordoneze, şi aşa să restaureze întregul cel sfărîmat de timpuri, păstrînd pe cît au fost prin putinţă caracterul şi subiectul poeziei populare"[32].

Atunci cînd îndemna la culegerea folclorului, „Ţeranul român" cerea respectarea caracterului autentic al creaţiei populare şi acest lucru este adesea amintit. Chiar în notiţa care marca deschiderea rubricii de „literatură poporană", vorbind despre basmul ce urma, se precizează că este „. . . în stilul şi limbagiul cel simplu al ţăranului". Cum lesne vom observa, atunci cînd vorbeşte de autenticitate „Ţeranul român" nu se referă atît la problemele de conţinut propriu-zis, cît îndeosebi la cele formale, „caracterul şi subiectul". Pentru că Alecsandri este elogiat fără rezerve, iar metoda aplicată de el — aceea a spicuirii de fragmente şi unirii lor într-un întreg rotunjit — este recomandată şi altora. Însuşi Ispirescu, respectînd aspectul formal, va include în basmele sale episoade — ţinînd nu atît de linia epică a acţiunii, cît de cadrul descriptiv epic — pe care nu le găsim în folclor. În sfîrşit publicarea unor poezii pseudo-folclorice, aparţinînd tot lui Alecsandri, încheie această suită de argumente.

Materialul folcloric propriu-zis, publicat în „Ţeranul român", traduce în fapt susţinerile teoretice pe care le-am enumerat mai sus. Obiceiurile sînt rar amintite şi numai tangenţial. Mai în detaliu o singură referire la mărţişor[33]. Cîteva cuvinte, pe care le-am citat de altfel, despre credinţe şi superstiţii.

---

[32] „Ţeranul român", II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecţia de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*).

[33] „În săptămîna aceasta am avut începutul zilelor babii şi totodată mărţişorul fetelor române. În ziua de întîiu martie este obiceiul ca fiecare jună română să-şi lege la gît un mărţişor , adică o monedă de aur sau de argint, o para chiar, înşirată pe un fir răsucit din mătase albastră şi roşie, pe care îl poartă la gît pînă la Armindele (1 Mai). În această zi juna română ia mărţişorul de la gît, cumpără cu dînsul lapte şi se spală cu dînsul ca să-i fie faţa albă peste tot anul". „Ţeranul român", I, nr. 17, din 4 martie 1862, p. 136.

Ne vom opri ceva mai pe larg asupra unui procedeu stilistic, care în acelaşi timp înseamnă transcrierea unui bogat material folcloric : folosirea cu predilecţie a proverbelor şi zicătorilor în cele mai diverse ocazii.

Uzitarea suculentei ,,ziceri populare”, pentru anii 1861—1863, era un lucru cu semnificaţie multiplă : plasticitatea expresiei, precizia formulării şi accesibilitatea ei pentru un public ce abia se forma ; contribuţie la crearea unui limbaj publicistic cît mai apropiat de literatura populară ; în sfîrşit, consemnarea unor proverbe şi zicători de largă circulaţie în epocă şi introducerea în circuit a unora mai puţin cunoscute.

Poezia populară ocupă un spaţiu relativ restrîns, dar ceea ce se publică se publică cu un scop anume. Sînt publicate cîteva poezii ale lui Vasile Alecsandri, de factură pseudo-folclorică aşa cum, de altfel, vom întîlni în toată presa pînă în zilele noastre. Poeziile publicate sînt precedate de scurte notiţe, pe care le-am mai amintit şi în care redactorii publicaţiei de care ne ocupăm fac indirect apel la culegere şi elogiază pe Alecsandri ca pe un exemplu de urmat [34].

Basmului i s-a rezervat un spaţiu destul de întins, mai ales dacă ţinem seama de numărul total al paginilor — 404 — pe care le însumează colecţia revistei ,,Ţeranul român”, de programul ei şi, în special, de problemele importante social-politice şi economice pe care le avea de dezbătut.

Basme fuseseră publicate şi pînă atunci, dar ,,Ţeranul român’ constituie un moment important în valorificarea prozei noastre populare prin calitatea artistică a pieselor publicate, prin răspîndirea şi circulaţia ulterioară a acestor piese atît pe calea scrisului, cît şi pe cea orală, prin străduinţa autorilor de a respecta măcar în parte autenticul, cît şi prin tenta lor puternic moralizatoare, manieră care va fi imprimată unor generaţii întregi de culegători-povestitori.

Cu un alt prilej am analizat basmele lui Ispirescu şi am subliniat pe cît ne-a fost cu putinţă ceea ce-i este specific [35].

N. Filimon, parcurge un drum oarecum asemănător. Dacă primul basm e mai apropiat de cel popular, în ultimul se resimte mai puternic pana celui ce l-a repovestit.

În paginile ,,Ţeranului român” au fost publicate nouă basme [36], trei scrise de N. Filimon şi şase de P. Ispirescu.

---

[34] ,,Țeranul român”, II, nr. 30 din 14 oct. 1862, p. 240 (*Colecția de cîntece populare ale domnului Vasile Alecsandri*). Texte : *Cîntecul răzeșilor*, *Doina* ; ,,Țeranul român”, II, nr. 31 din 21 oct. 1862, p. 247 și II, nr. 32 din 28 oct. 1862, p. 256 (*Hărăzirea poezielor populare a d-lui V. Alecsandri*). În continuare sînt reproduse scrisorile dintre V. Alecsandri și Elena Cuza publicate cu prilejul apariţiei colecţiei celui dintîi. Text : *Călărețul* ; ,,Țeranul român” II, nr. 33 din 4 nov. 1862, p. 263—4 (*Poezii populare ale d-lui V. Alecsandri*). Texte : *Hora Ilenuței, Hora Vărstelor, Dragostele, Corbu, Cîntecul ostașilor călăreți.*

[35] *Petre Ispirescu — 80 de ani de la moarte*, loc. cit.

[36] 1) *Roman Năzdrăvan* + notiţa, în I, nr. 10 din 14 ian. 1862, p. 79—80 (N. Filimon) ; 2) *Tinerețe fără bătrînețe și viață fără de moarte*, în I, nr. 11, din 21 ian. 1862, p. 87—88 (P. Ispirescu) ; 3) *Cele trei mere de aur*, în I, nr. 13 din 4 febr. 1862, p. 103—104 și I, nr. 14 din 11 febr. 1862, p. 111—112 (P. Ispirescu) ; 4) *Balaurul cel cu șeapte capete*, în I, nr. 16 din 25 febr. 1862, p. 127—128 (P. Ispirescu). Într-o notă de subsol, la acest basm, se menţionează : ,,Reproducţiunea este oprită ; fiindcă aste povești au să formeze un tot alcătuit din mai multe broșuri care în curînd au să înceapă a și eși” ; 5) *Fata de împărat și pescarul* în I, nr. 18 din 11 martie 1862, p. 144 (P. Ispirescu) ; 6) *Povestea lui Făt-frumos cu păru de aur*, în I, nr. 24 din 29 aprilie 1862, p. 190—192 și I, nr. 25 din 6 mai 1862, p. 200 (P. Ispirescu). Titlul acestui basm apare

Credem că N. Filimon a fost acela care l-a îndemnat pe Ispirescu să scrie, acesta din urmă fiind la rîndul său unul din informatorii lui N. Filimon. N. Filimon venea la „Ţeranul român” cu un bagaj de cunoştinţe folcloristice oarecum bogat şi cu o concepţie originală. De altfel, aşa cum am văzut, marea majoritate a ideilor despre folclor aparţin lui N. Filimon. Petre Ispirescu, care n-a fost niciodată un teoretician, a preluat de la N. Filimon nu numai teoria, ci mai ales modelul practic şi, îndeosebi, îndemnul.

Ion Ionescu de la Brad a fost acela care, avînd concepţii progresiste şi fiind legat de popor, a creat un cadru propice afirmării, în revista pe care o conducea, unor constante şi demne de reţinut preocupări pentru folclor.

în revistă în următoarele forme : *Povestea lui Făt-frumos, Făt-frumos, Povestea lui Făt-frumos cu păru de aur, Făt-frumos cu părul de aur.* 7) *Omul de piatră* + Observaţiuni asupra povestei acestia, în II, nr. 34 din 11 nov. 1862, p. 271—272 (N. Filimon). Deşi basmul este semnat de N. Filimon el este reprodus de Ispirescu în toate cărţile sale cu menţiunea : „scris de N. Filimon”, ceea ce ne face să credem că Ispirescu a povestit basmul, iar N. Filimon l-a scris ; 8) *Fata moşului cea cu minte* + Învăţătura povestei acestia, în II, nr. 35 din 18 nov. 1862, p. 279 — 280 (P. Ispirescu) ; 9) *Omul de flori cu barba de mătasă, sau povestea lui Făt-frumos,* în II, nr. 37, 38 şi 40 din 2, 9 şi, respectiv, 23 dec. 1862, pp. 296, 303—304, 328 (N. Filimon).

PLANURILE CASELOR ROMÂNEŞTI DIN MUNŢII APUSENI LA SFÎRŞITUL SEC. AL XIX-lea*

RADU O. MAIER

Locuinţa ţărănească din Transilvania centrală, din secolul al XVIII-lea şi al XIX-lea, se caracterizează printr-o varietate de forme ce s-au zămislit în lungi perioade istorice, prin munca plină de rîvnă a meşteşugarilor populari ţărani, trasmiţători ai acestor comori de arhitectură populară.

Locuinţa ţărănească din Munţii Apuseni se împarte în cîteva tipuri şi complexe gospodăreşti de bază, ţinîndu-se seama de totalitatea elementelor, din care sînt compuse, şi de particularităţile lor. În tipologia casei de locuit se observă deosebiri ţinînd de planul casei în general, de materialele de construcţie folosite — fie de particularităţile de construcţie — elemente de bază care s-au mai păstrat prin tradiţie pînă în zilele noastre.

Cercetînd tipurile şi complexele gospodăreşti din Munţii Apuseni, considerăm că trebuie să ţinem seama de o serie de factori specifici care au influenţat formarea acestor unităţi gospodăreşti, mediul geografic şi specificul economic al zonei unde acestea au luat fiinţă avînd un rol determinant. Datele etnografice culese în campaniile de teren ne atestă faptul că unul şi acelaşi mod de viaţă economică şi condiţii climatice asemănătoare dau posibilitatea creării unor tipuri asemănătoare de case de locuit, cu elemente comune, pe zone diferite. La această afirmaţie este necesară următoarea explicaţie : tipul de casă românesc — deci tipul iniţial, românii fiind primii locuitori ai acestor meleaguri — a influenţat populaţiile ulterior stabilite, pe spaţii limitate aici.

Particularităţile locale ale locuinţei, devenită tradiţională cu aportul meşterilor săteşti, sînt privite ca şi particularităţi etnografice de cultură materială a diferitelor grupe zonale ale poporului român. Multe dintre aceste particularităţi ale locuinţei au fost transmise şi duse de ţăranii care au plecat în alte zone deşi în aceste zone locuinţele se deosebeau, prin condiţii geografice, de locuinţele lor de baştină.

Materialele etnografice dovedesc că tipurile de locuinţă populară-primară, nu în puţine cazuri, au fost luate de la populaţia autohtonă de către alte populații. În zonele limitrofe de la poalele Munților Apuseni, spre exemplu, în unele sate cu populație mixtă, elemente arhitecturale românești au fost preluate parțial sau în întregime de către maghiari și sași, lucru care ne-a permis să evidențiem aceasta, cu atît mai mult cu cît asemănările dintre locuința românească din Transilvania și celelalte provincii istorice românești sînt evidente.

---

* Pe baza materialelor de arhivă şi a cercetărilor personale de teren.

★

Casa cu tindă și corlan este exemplarul tipic românesc, de acum cîteva veacuri păstrat pînă în zilele noastre. Exemplare de astfel de case se mai găsesc, ca relicve, pe Valea Someșului și zonele învecinate, unele datate pe la 1780—1850—1880 etc.; ținînd seama de perisabilitatea lemnului nu putem vorbi de exemplare mai vechi, toate avînd aceleași elemente componente arhitectonice : tipul de acoperiș, acoperiș cu paie, fost caracteristic acestei zone, întocmirea planului de repartizare a încăperilor etc. Acest lucru ne vorbește despre tradiția și persistența elementelor tradiționale etnice specifice populației românești din Transilvania.

Cu toate eforturile depuse de administrația habsburgică, de a modifica caracteristicile esențiale ale locuinței țăranului român din Transilvania, în cele mai multe cazuri rezultatele au fost negative. Țăranul român refuză să se încadreze în normele politicii de sistematizare a satelor, pentru construcția de locuințe, după planuri date de administrația austro-ungară, tocmai pentru motivul că aceasta urmărea, prin mijloace tacite, ștergerea specificului național românesc în această provincie istorică românească.

De asemenea, pentru distrugerea specificului etnic, se preconiza nu numai sistematizarea planurilor caselor dar și sistematizarea satelor, gruparea lor în lungul unei ape, a unei șosele ușor accesibile, pentru a putea fi mai lesne controlate și dirijate.

Planurile caselor românești din Transilvania au urmat, ca și întreaga arhitectură românească, aceleași coordonate de dezvoltare, evoluînd de la casa cu o singură încăpere la casa cu două încăperi, casa de locuit, tinda cu corlanul și cuptorul de copt pîine împreună cu cuptorul de gătit sau vatra liberă. Evoluția nu s-a oprit aici, ea a continuat cu dezvoltarea casei cu tindă în case cu trei încăperi ,,casa dinainte'', ,,casa dinapoi'' și ,,tinda''. În unele cazuri planurile urmau aceeași dezvoltare, numai că aveau o singură cameră de locuit, tinda și o magazie de alimente, ori prin divizarea tindei în două încăperi, tindă propriu-zisă, care servea drept bucătărie și cămară pentru păstrarea grînelor, a alimentelor în general. Aceasta este în general evoluția locuinței tradiționale românești din Transilvania, de la mijlocul și sfîrșitul secolului al XVIII-lea și secolul al XIX-lea (fig. 1, 2, 3).

Evoluția locuinței, caracteristică românilor din Transilvania, este ilustrată de diferite documente ale vremii găsite în arhivele din Transilvania și de monumente arhitectonice încă păstrate pe Valea Someșului, Arieșului, Valea Borșei, Valea Lunei, Lujerdiului, a Băiței etc., unde existența acestui tip caracteristic de casă coexistă pînă în zilele noastre cu alte tipuri mai noi și mai evoluate.

Planurile pe care le prezentăm sînt rezultatul unor cercetări îndelungate de teren, efectuate în nordul și vestul Transilvaniei. Locuința cu trei încăperi, numită casă în Transilvania, are denumiri specifice pentru fiecare încăpere şi anume, încăperea din faţă se numeşte „casa dinainte”, ceea ce înseamnă camera „îmbrăcată în straie de sărbătoare”, cu ţesături de paturi, cu blide pe pereţi, icoane pe sticlă, caracteristice diferitelor centre, unele vase atîrnate de grinzi ori „meşteri grindă”, cu un cuvînt

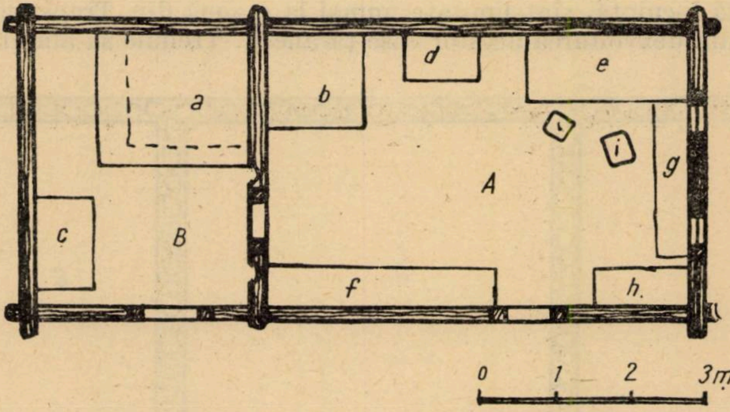


Fig. 1 — Casă românească din Transilvania cu tindă şi cameră de locuit (A = casă, B = tindă). Sfîrşitul sec. XVIII-lea, comuna Dîrja, jud. Cluj, culeg. R.O. Maier, desen R. Pastior.

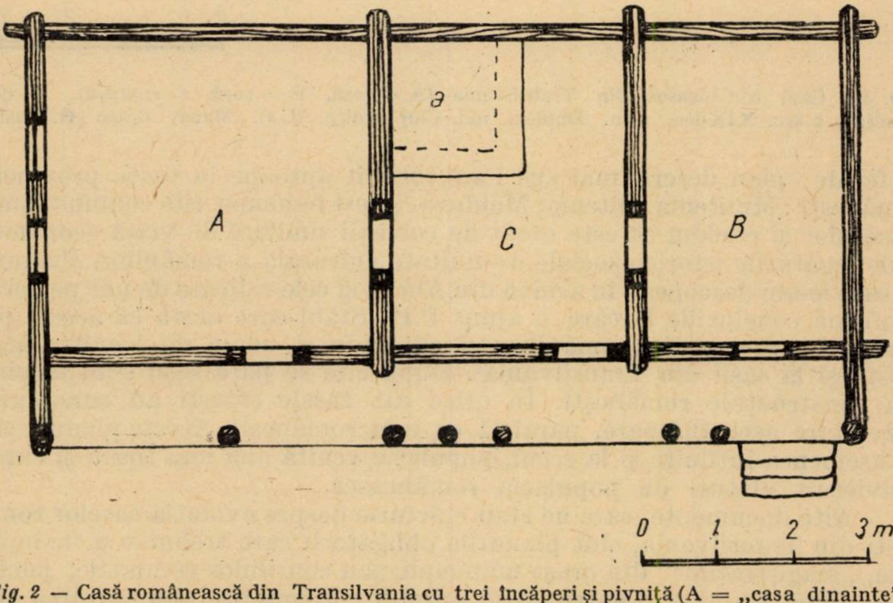


Fig. 2 — Casă românească din Transilvania cu trei încăperi şi pivniţă (A = „casa dinainte”, B = „casa dinapoi”, C = tindă). Prima jumătate a sec. XIX-lea, sat. Morău, jud. Cluj, culeg. R.O. Maier, desen R. Pastior.

casa care aşteaptă întotdeauna oaspeţi. Încăperea din dosul locuinţei se numeşte „casa dinapoi”, prin natura denumirii ei şi prin funcţiile pe care le îndeplineşte este camera în care se locuieşte tot timpul anului, unde se duce întreaga viață de familie. În această cameră există cuptorul pentru pregătit bucatele, masa, laița, lada, scaunele, patul etc. Casa dinainte era locuită numai în timpul sărbătorilor de iarnă — Crăciun și Anul Nou — sau primăvara de Paști și aproape întotdeauna era neîncălzită, spre deosebire de „casa dinapoi" care era întotdeauna încălzită. Referirile noastre, la această locuință, sînt limitate numai la o zonă din Transilvania și la o etapă din dezvoltarea acestor case țărănești. Trebuie să amintim că un astfel de plan descris mai sus l-am întîlnit aproape în toate provinciile românești : Muntenia, Oltenia, Moldova. Acest fenomen este comun tuturor românilor și credem că este creat de condiții similare de viață economică și de legăturile istorico-sociale de unitate culturală a românilor. Planurile pe care le-am descoperit în arhiva din Abrud și cele ridicate de noi pe teren, confirmă concluziile la care a ajuns P.H. Stahl care arată că aceste planuri sînt caracteristice românilor, și că tinda și odaia de locuit alături există și la sașii din Transilvania[1]. După cîte se pare sașii s-au inspirat din construcțiile românești. În orice caz casele săsești au cunoscut o dezvoltare asemănătoare, paralelă cu cele românești. Aceste planuri sînt de asemenea întîlnite și la secui, populație venită aici mai tîrziu și care a conviețuit alături de populația românească.

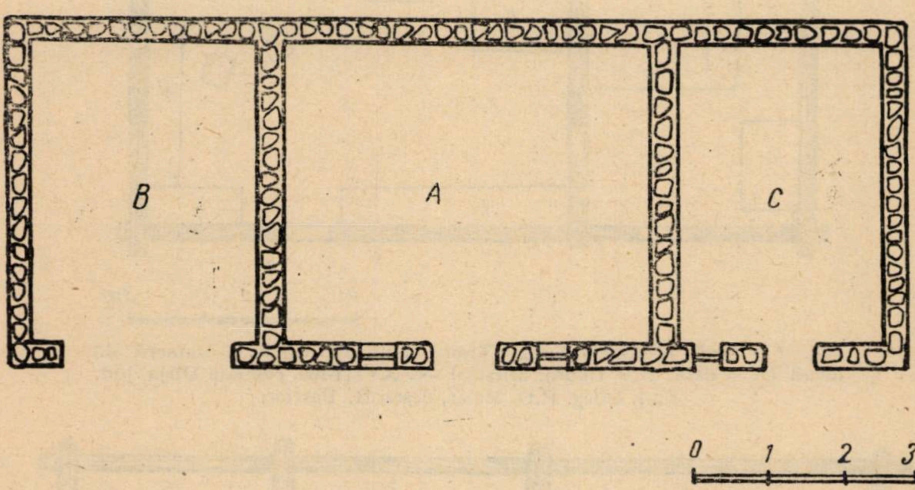


Fig. 3 — Casă românească din Transilvania (A = casă, B = șură, C = grajd). A doua jumătate a sec. XIX-lea, com. Dăbîca, jud. Cluj, culeg. R. O. Maier, desen R. Pastior.

Alte documente, care ne stau mărturie despre evoluția caselor românești din Transilvania, sînt planurile obligatorii care trebuiau să fie înaintate, „magistraților" din orașe municipii, sau consiliilor comunale, pentru construirea de case. Pentru a se aproba construcția sau mutarea unei case dintr-un loc într-altul se cerea o aprobare, conformă politicii de sistematizare și construcții, pentru a nu strica alinierea unor sate, a unor străzi, pentru a nu deranja construcţiile publice, şcoala sau biserica, primăria etc. O astfel de aprobare glăsuieşte în felul următor : «În legătură cu cererea dumneavoastră şi pe baza convocării şi consultării sfatului comunal, în această chestiune, vi se acordă aprobarea pentru construirea unei ,,*case ţărăneşti, obişnuite*'' cu condiţia ca să respectaţi prevederile politicii de construcţie». (De la oficiul districtual c—c Abrud, 12 noiembrie 1857, Bucium-Muntar — fig. 4, 5).

---

[1] P. H. Stahl, *Casa țărănească la români,* în "Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei", 1959—1961, Cluj, 1963, p. 112.

În alte documente se arată că este vorba de mutarea unei case ţărăneşti, din bîrne, din satul Sohodol în Abrud. Aceasta este tot o ,,*casă ţărănească*'', avînd aceleaşi caracteristici ale planului de construcţie. Un lucru demn de menţionat constă în aceea că documentele sînt scrise în bună parte în limba română, faptul începînd să fie tot mai frecvent în această perioadă în Transilvania, deşi limba română nu era socotită ca o limbă oficială (fig. 6).

Un fapt demn de remarcat este acela că orientarea planurilor în spaţiu, pe aceste documente, era notată tot în limba română în felul următor : nordul era notat ,,miedul nopci'', estul cu ,,răsăritu'', vestul cu ,,sfincitu'' şi sudul cu ,,amiadiezi''. Lungimea şi lăţimea casei era socotită în stînjeni, unităţi vechi de măsură folosite pînă la pătrunderea sistemului metric în toate aceste zone. Un astfel de plan avea o ,,lărgime'' de 2 stînjeni, ,,lungimea'' era de 3,5 stînjeni, deci acestea erau dimensiunile încăperilor la care se adăuga ,,tîrnaţul'' (coridorul din faţa casei) care nu intra în dimensiunile sus-amintite. Planurile caselor româneşti, despre care vorbim, se referă la o zonă cu populaţie stabilă, fie de agricultori — din tată în fiu — fie mineri. Deşi minerii erau muncitori cu calificare, ei locuiau în sate, avînd o concepţie şi mod de trai ţărănesc, spre deosebire de cei actuali ce locuiesc în oraşe. Prin aceasta se explică faptul că atunci cînd se cerea o aprobare pentru construirea unei case, autorităţile specificau o ,,casă ţărănească obişnuită'', ceea ce înseamnă că erau consideraţi ţărani, deşi munceau ca muncitori în mină. Prin natura ocupaţiei lor, ei duceau o viaţă sedentară, cu multe obiceiuri străbune, cu portul lor propriu, cu tradiţii specifice în ceea ce priveşte locuinţa, păstrînd astfel multe elemente etnice româneşti nealterate. Caracteristic, toate planurile şi casele româneşti din Transilvania, din această perioadă, aveau sus pe acoperiş, ori fronton, o cruce, ca semn distinctiv al românilor din Transilvania faţă de celelalte naţionalităţi conlocuitoare.

Nu vom insista asupra acestor planuri mai mult, ţinem să amintim că materialele găsite în arhive se completează în mod fericit cu cele de teren, după cum rezultă din cercetările mai multor campanii.

În nordul şi vestul Transilvaniei aceste case ţărăneşti ,,obişnuite'', cum erau numite de către autorităţi, au avut o mare răspîndire, o frecvenţă care nu poate fi tăgăduită, iar planurile arhitectonice urmau aceleaşi canoane ca şi locuinţa românească din celelalte provincii româneşti.

Am ajuns la aceste concluzii pe baza cercetărilor de teren şi a unor materiale de arhivă, cît şi pe baza unor lucrări publicate de specialiştii noştri despre arhitectura populară. Această constatare se referă la valoarea materialelor de teren cît şi la veridicitatea documentelor de arhivă, care au dus la ideea de unitate arhitectonică a locuinţei populare ţărăneşti, din toate provinciile istorice româneşti.

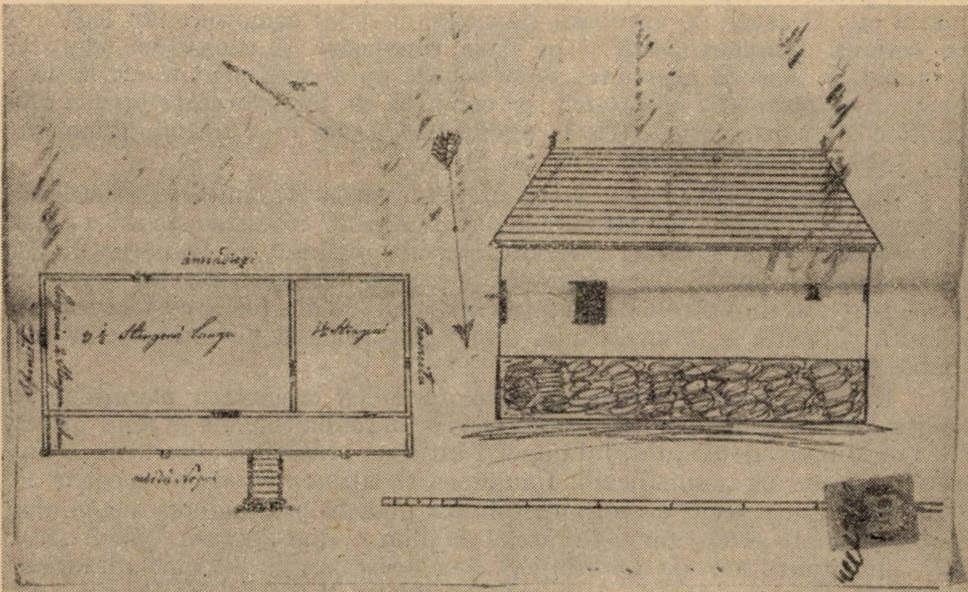

2½ Stanjeni lungi
1½ Stanjeni

Fig. 4 — Plan de casă românească din Transilvania din anul 1856

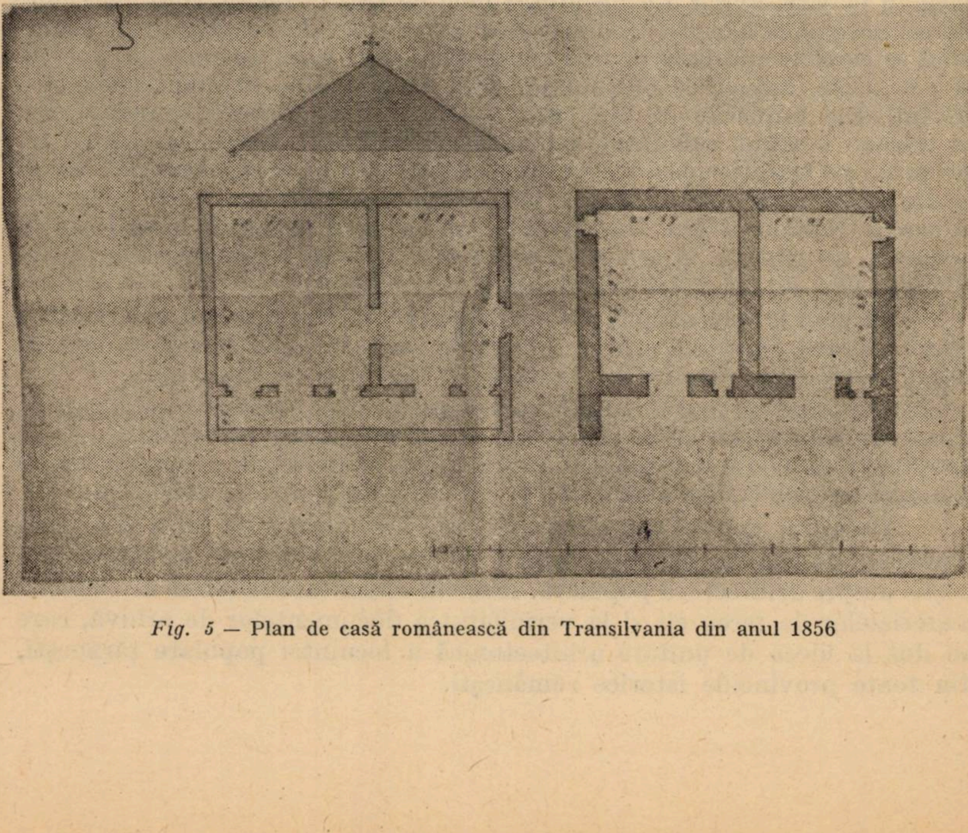


Fig. 5 — Plan de casă românească din Transilvania din anul 1856

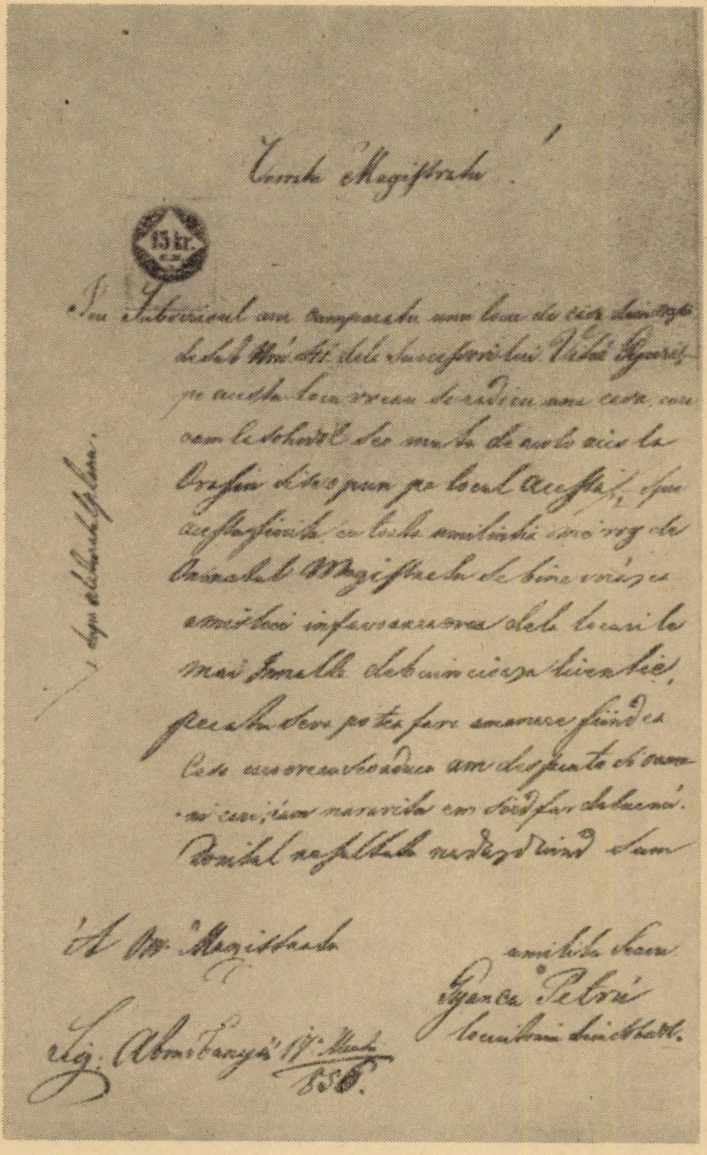


Fig. 6 — Document referitor la construcţia caselor româneşti din Transilvania (arhiva oraşului Abrud).

PREMISE TEORETICE LA O TIPOLOGIE MUZICALĂ A COLINDELOR ROMÂNEȘTI*

ADRIAN VICOL

Conștienți de limitele obiective și subiective inerente oricărei clasificări, ne-am fixat ca prim obiectiv, pentru elaborarea unei tipologii muzicale a colindelor românești, cercetarea critică a rezultatelor obținute pînă acum în acest domeniu. Întrucît volumul de colinde al lui B. Bartók[1] pune cele mai multe probleme în sensul care ne interesează, deoarece el folosește un sistem bine închegat, am considerat că o analiză mai amănunțită a sistemului său nu va avea ca rezultat numai relevarea critică a unor aspecte discutabile, ci, în același timp, ne va da posibilitatea ca, pe baza unei priviri mai largi a materialului de colinde din toată țara, să putem propune alte criterii ce ni s-au părut mai justificate.

Cu toate că sistemul lui Bartók este bine cunoscut, ne permitem totuși să amintim foarte pe scurt principiile sale de bază, pentru a putea urmări apoi cu mai multă ușurință sistemul pe care-l propunem noi.

1. Reducerea tuturor melodiilor la o finală unică, indiferent de funcția muzicală a acesteia.

2. Prima categorisire a melodiilor (deci criteriul prim de clasificare) *tipul metric al versurilor* : categoria A, melodii cu versuri izometrice de 6 silabe ; categoria B, melodii cu versuri izometrice de 8 silabe ; categoria C, melodii cu versuri heterometrice.

3. Fiecare din primele două categorii de mai sus se subdivide după numărul rîndurilor melodice. Ordonarea materialului, în cadrul acestor subdiviziuni, are în vedere cadențele, folosind sistemul lexical.

4. Fiecare subcategorie, obținută în felul arătat, se clasifică după criteriul structurii ritmice —de la structurile cele mai simple la cele mai dezvoltate.

---

* Comunicare la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor, iulie 1969. Ea sintetizează rezultatele cercetării întreprinse, în vederea elaborării unei tipologii a colindelor, împreună cu Iosif Herțea, cercetător la Instit. de etnografie și folclor.

[1] Béla Bartók, *Melodien der Rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Universal Edition A.G., Wien, 1935.

Rev etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 63–92, București, 1970.

5. În cadrul acestor subdiviziuni, ordinea materialului respectă de asemenea, într-o gradare mecanică, criterii secundare ca sunetul de început al primului rînd melodic, ambitusul etc., tot după un sistem lexical.

Se poate spune, aşadar, că sistemul lui Bartók foloseşte cu precădere criterii mecanice de clasificare. Trebuie însă adăugat că în studiul său, el dă o seamă de tabele generalizatoare, dintre care relevăm tabloul scărilor găsite în cele peste 400 de colinde publicate.

Este incontestabil meritul lui Bartók de a fi încercat o sistematizare strict muzicală a unui material extrem de divers. Nu se poate nega nici importanţa acestei încercări din punct de vedere al sugestiilor pe care le oferă chiar şi pentru un sistem bazat pe o concepţie total diferită de cea care a stat la temelia lucrării sale.

★

Tipologia noastră are la bază următoarele premise stabilite prin însuşirea critică a rezultatelor obţinute de folcloristica românească din ultimele două decenii, ca urmare a studierii diferitelor elemente de structură ale cîntecului nostru popular, precum şi a concluziilor noastre, pe baza studierii nemijlocite a cîtorva sute de melodii de colindă din mai multe regiuni folclorice.

1. Pornim de la constatarea că scopul spre care trebuie să tindem este descoperirea relaţiilor reciproce complexe de înrudire, reliefarea legăturilor organice între tipuri, familii şi categorii tipologice, de grade şi de adîncimi diferite. Acest scop ideal nu va putea fi desigur realizat, decît prin continua corectare a erorilor, pe baza unei cunoaşteri din ce în ce mai complexe a realităţii folclorului viu. La rîndul ei, această cunoaştere mai profundă presupune analize atente ale tuturor cazurilor şi raportarea permanentă a datelor obţinute, la modul de structurare a elementelor la diferite nivele (melodic, ritmic, arhitectonic)[2].

2. Rezultă, deci, că în stabilirea tipologiei colindelor româneşti nu ne putem rezuma nici la o ,,ierarhizare'' empirică, bazată pe ,,intuiţie'' (oricît de importantă ar fi aceasta din urmă !), pentru că ne-ar dispensa

---

[2] Referindu-se la procedeele care ar trebui aplicate în prelucrarea materialului etnomuzicologic, Béla Bartók scrie următoarele : ,,*Numai o investigare științifică sistematică a aspectelor morfologice ale materialului de muzică populară — constînd* MAI ÎNTÎI *în gruparea materialului după* ANUMITE METODE, *iar* APOI *în descrierea formulelor* și STRUCTURILOR TIPICE *care vor apare în materialul astfel grupat — ne va da* PUTINȚA SĂ STABILIM CU CLARITATE TIPURILE *și să schițăm diverse concluzii privind transformarea, migrația melodiilor, relația lor cu materiale străine ș.a.m.d.*'' (sublinierile ne aparţin — A.V.), în *Rumanian Folk Music*, vol. I—III, Edited by Benjamin Suchoff, The Hague, Martinus Nijhoff, 1967. Vezi și Benjamin Suchoff, *Unele probleme privind aplicarea mașinilor electronice de calcul la materialul etnomuzicologic al lui Bartók*, comunicare ţinută la Uniunea Compozitorilor din Republica Socialistă România, în București, la 18 iulie 1968 (V. și ,,Revista de etnografie și folclor'', tom. 14, 1969, nr. 5).

În legătură cu această problemă a orînduirii materialului după ,,anumite metode'', s-ar părea că nimic nu ne împiedică să alegem în mod arbitrar orice criteriu, ajungînd la ideea că important este doar însuși faptul grupării, al clasificării, nu și criteriile de grupare și de clasificare, ierarhia lor. Dacă avem însă în vedere întreaga idee exprimată de Bartók, care are la bază în mod cert o îndelungată și bogată experienţă, putem deduce că pentru el nu este de loc indiferentă ,,metoda'' grupării și clasificării, deoarece aşteaptă de la ea generalizări care să fie capabile să-l călăuzească la descoperirea unor legături de esenţă. Astfel, tentaţia de a declara drept ,,indiferentă'' metoda de clasificare va deveni amăgitoare!

de efortul de a găsi acele „suprafeţe de contact" complexe care rămîn ascunse ochiului şi urechii doar la o simplă şi superficială privire şi ascultare; pe de altă parte, nu ne poate satisface nici o categorisire după criterii mecanice, de orînduire a melodiilor pe baza unor elemente disparate de structură melodică, ritmică, formă arhitectonică etc., pentru că ar rămîne ascunse diferitele grade de înrudire a melodiilor; s-ar anihila deosebirile de esenţă ale unor straturi existente în mod cert în materialul nostru.

3. Renunţarea definitivă la vreo finală unică, sau la orice altă „finală" stabilită în mod mecanic şi aprioric. Obiecţiile de fond pe care le ridică transpunerea tuturor melodiilor pe o finală unică au fost dezbătute pe larg în folcloristica noastră din ultimele decenii. Lucrarea fundamentală pentru problemele de clasificare, pe care o datorăm Paulei Carp [3], a demonstrat cu argumente suficiente inconvenientele de ordin principal şi practic ce derivă dintr-o astfel de reducere mecanică a melodiilor populare româneşti. Aceste argumente fiind cunoscute, ne rezumăm la relevarea esenţei problemei şi anume, că *tratarea nediferenţiată a melodiilor, în ce priveşte sistematica materialului de sunete, — făcînd deci abstracţie de funcţionalitatea treptelor în economia melodiei luată ca un întreg organic — nu numai că nu înlesneşte compararea lor, dar chiar o îngreuiază.* Astfel ne-am îndepărta de ţelul propus în tipologia pe care vrem s-o elaborăm: reliefarea cu o cît mai mare fidelitate a relaţiilor de reciprocitate între melodii, înrudirile sau chiar evoluţia acestora, găsirea criteriilor diferenţiatoare între categorii, tipuri melodice şi variantele lor. Determinarea categoriilor sau subcategoriilor sistemului nostru de clasificare se poate realiza numai prin satisfacerea acestor deziderate. Totodată, se impune de la sine şi notarea melodiilor astfel, încît aşa-zisele „suprafeţe de contact" [4] să fie puse în evidenţă cu maximă plasticitate, de la o melodie la alta, de la o familie de tipuri la altă familie ş.a.m.d., pînă la generalizarea maximă.

4. Experimentarea cu succes a „notaţiei relative" (propusă de Paula Carp şi ca un îndreptar pentru clasificarea melodiilor populare româneşti) în antologia de cîntece şi jocuri din Muscel [5] şi în antologia Il. Cocişiu, redactată şi editată de Tiberiu Alexandru [6], a fost suficientă să ne convingă asupra necesităţii de a persevera în căutarea unor noi modalităţi de concretizare a legităţilor stabilite în lucrarea amintită şi în genul colindelor. Se va observa că sistemul tipologic pe care-l recomandăm are

---

[3] Paula Carp, *Notarea relativă a melodiilor populare pe baza integrării lor într-un sistem organic*, în „Revista de folclor" V, 1960, nr. 1—2, p. 8—24.

[4] *Ibidem* — Şi C. Brăiloiu aminteşte de aceste „suprafeţe de contact", cînd se referă la diferite formule ritmice înrudite. Vezi: C. Brăiloiu, *Le giusto sillabique* ... publicat în „Polyphonie" II, „Le rythme musical", Paris, Richard Masse, 1948. Vezi şi în C. Brăiloiu, *Opere* I, Edit. muzicală a Uniunii Compozitorilor din Republica Socialistă România, Bucureşti, 1967, p. 199.

[5] În antologia *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Paula Carp dă o „orînduire organică" a melodiilor, pe baza sistemului ei citat mai sus. Deşi nu are pretenţia unei clasificări „în sensul riguros al cuvîntului, deoarece o asemenea operaţie, în măsura în care e posibilă în domeniul muzical, nu se poate realiza decît pe un material foarte amplu" — autoarea ne înfăţişează totuşi un sistem de clasificare, elaborat chiar şi pînă la anumite detalii, fixînd şi ierahizînd o seamă de criterii ale orînduirii melodiilor. Vezi: Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *Cîntece şi jocuri din Muscel*, Editura muzicală a Uniunii Compozitorilor din R.P.R. [1964], p. 41, resp. 43—45.

[6] Ilarion Cocişiu, *Cîntece populare româneşti*, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., Bucureşti, 1960, Ediţie postumă alcătuită de Tiberiu Alexandru şi Maria Siminel-Fusteri, sub îngrijirea Institutului de folclor. Cuvînt înainte de Tiberiu Alexandru.

în vedere, ca unul din principiile sale fundamentale, tocmai cel stabilit de „Notarea relativă" a Paulei Carp.

5. Caracterul greşit al clasificării materialului după *tipul metric al versului*, luat ca criteriu prim de clasificare, nu mai trebuie demonstrat. În toate genurile folclorului muzical românesc, întrepătrunderea melodiilor de structură metrică octosilabică şi hexasilabică este deja cunoscută din cîteva lucrări. C. Brăiloiu însuşi o demonstrează în cunoscuta sa lucrare consacrată versului popular românesc cîntat [7]. Caracterul elastic al acomodării unei melodii, la structuri metrice diferite ale versului, este pus şi mai mult în evidenţă în cazurile în care contracţia sau dilatarea versului se petrece chiar în sînul unei singure melodii. Şi cercetarea materialului nostru de colinde confirmă acest proces. De aceea, acceptarea unei divizări mecanice a colindelor, în grupe aparte, după numărul de silabe din vers, ne-ar duce la dispersarea arbitrară nu numai a unor tipuri înrudite, dar uneori chiar şi a variantelor aceleiaşi melodii. Criteriul tipului metric al versului va avea aşadar în tipologia noastră un caracter subordonat.

6. Criteriul *formei arhitectonice*, luat şi la Bartók ca un criteriu secundar, îşi găseşte cu siguranţă justificare. Totuşi noi ne pronunţăm împotriva fărămiţării mecanice a caracterului unitar, organic, al structurii arhitectonice a unei piese, împotriva disocierii arbitrare a elementelor componente ale acesteia : numărul rîndurilor melodice, sistemul de cadenţe, cezura principală şi cezurile secundare etc. De aceea, orice deplasare a vreunuia din aceste elemente va fi analizată în contextul general al tuturor elementelor de structură, ceea ce ne va da posibilitatea de a discerne cu mai multă luciditate accidentalul de ceea ce este esenţial, variaţiile spontane de dezvoltările autentice, cu consecinţe mai profunde asupra întregii structuri a melodiei. Schimbarea unei cadenţe, bunăoară, deplasarea acesteia pe o altă treaptă (mai puţin importantă în cezurile interioare dar cu atît mai semnificativă la cele principale) ar putea să ducă, în cazul clasificării mecanice, la estomparea sau chiar la desfiinţarea unor înrudiri importante. Din observaţiile noastre asupra materialului de colinde rezultă că *este obligatorie* tratarea formei arhitectonice ca un tot unitar, întotdeauna subordonată criteriului prim de clasificare, stabilit pe baza materialului de sunete şi a funcţionalităţii diferitelor trepte în cadrul unei melodii date, a unui tip sau a unor variante.

7. În sfîrşit, în tipologia noastră, sistematizarea materialului după *criteriul ritmic* are de asemenea un caracter subordonat. Ea ţine seama de realizările lui C. Brăiloiu în lucrările consacrate ritmului, şi mai ales de cele cuprinse în cunoscutul său „giusto silabic" [8]. Tabelele complete pe care le deduce din sistematizarea tuturor combinaţiilor posibile ale celor patru celule metrice la octosilab, şi ale celor trei celule la hexasilab, ne oferă dintr-odată însăşi stabilirea succesiunii structurilor ritmice, fără a fi

---

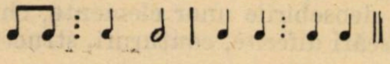
[7] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în „Revue des études roumaines" II, Paris, 1954 (vezi şi C. Brăiloiu, *Opere*, I, ed. cit.). De asemenea vezi şi Mariana Kahane, *Un aspect al legăturii dintre text şi melodie în cîntecul popular românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", tom. 11, 1966, nr. 2, p. 124—151.

[8] C. Brăiloiu, *op. cit.* Vezi de acelaşi autor şi *Le rythme aksak*, Imprimerie F. Paillart, Abeville, 1952. (Vezi şi C. Brăiloiu, *Opere* I, ed. cit.).

nevoiţi să recurgem la inventarea unor pseudo-ierarhii ale acestora. „Suprafeţele de contact" ale diferitelor sisteme ritmice fac inutilă vreo altă ierarhizare decît stabilirea analogiilor cu structurile ritmice predominante, existente în „giusto silabic" (respectiv în sistemul „aksak") şi plasarea structurilor mai complexe, pe baza acestor analogii, la locul stabilit în tabelele sale, după acelaşi criteriu unitar [9].

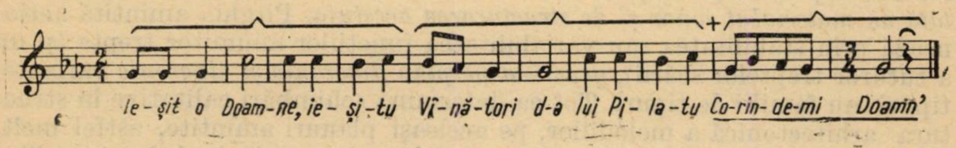
---

[9] Nu demult, o încercare de a aduna laolaltă un material relativ redus ca număr, dintr-o zonă limitată, avînd ca principal criteriu *structura ritmică*, a apărut în coloanele acestei reviste în studiul Eugeniei Cernea, *Contribuţii la tipologizarea muzicii colindelor româneşti* (*Observaţii asupra colindelor din Maramureş*), în „Revista de etnografie şi folclor", tom 14, 1969, nr. 3, p. 225—242. Autoarea consideră că, în cazul dezbătut, formula ritmică

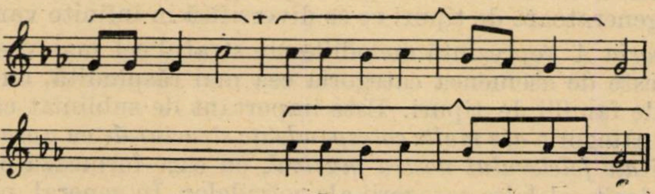


pe care o apreciază ca fiind constantă la un număr oarecare de melodii, grupează aceste melodii într-o singură categorie tipologică.

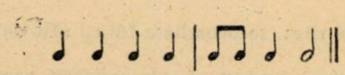
Spaţiul limitat nu ne permite aici o analiză mai amănunţită a melodiilor publicate de autoare pentru a demonstra teza. Ne vom rezuma de aceea să observăm că, de pildă, melodia ex. 3 (pag. 232):


Ie - şit o Doam-ne, ie - şi - tu Vî - nă - tori d-a lui Pi - la - tu Co-rin - de-mi Doamn'

ne rezervă suficiente „surprize" de îndată ce purcedem la o analiză mai aprofundată a ei, dezvăluind un mecanism compoziţional mult mai complex ca la o primă vedere. Dezbrăcînd-o de text şi redîndu-i astfel independenţa sensului ei pur muzical, vom putea constata că ne oferă cel puţin două modalităţi de interpretare a structurii melodice. Într-adevăr, pe lîngă sensul evidenţiat de notaţia autoarei, melodia, luată „în sine", se pretează şi la o tălmăcire diferită, după cum urmează:



Am avea, în acest caz, un exemplu interesant în care *tiparul metric al versului* este „concurat" de sensul propriu muzical al structurii melodiei ! Dar chiar dacă o astfel de interpretare nu ar fi convingătoare pentru toţi, — şi mai cu seamă pentru adepţii tiraniei absolute a textului asupra melodiei, dacă există astfel de adepţi — *însăşi formula ritmică*, considerată ca generatoare a grupării tipologice, *este gata să-şi dezvăluie ambiguitatea* (cu două axe de simetrie) asociindu-se parcă tot împotriva tiparului metric binecunoscut al textului, de îndată ce ajungem la ... sfîrşitul melodiei. Pentru că absolut nimic nu ne poate împiedica să privim formula



ca fiind cea de bază, primul „safic" avînd funcţia unui „prefix" melodico-ritmic ! În sfîrşit să amintim în treacăt că în cele 42 de variante ale melodiei respective publicate de Bartók, există suficiente încălcări ale formulei ritmice „de bază"; în schimb, melodiile publicate

Înainte de a răspunde la întrebarea referitoare la *criteriul nostru principal de definire a categoriilor tipologice* — întrebare care a început să-şi facă loc în cursul celor arătate mai sus — trebuie să stăruim în a preciza că în ce priveşte detaliile succesiunii materialului în cadrul familiilor de tipuri (aparţinînd unei categorii tipologice), a tipurilor sau a variantelor, sistemul lexical folosit de Bartók va fi adoptat de noi numai în limitele în care nu afectează însăşi esenţa categoriilor stabilite, adică *numai în măsura în care interferenţele de factură sincronică şi diacronică nu sînt anihilate sau nici măcar atenuate.*

Care este aşadar, în tipologia noastră, acel criteriu principal care să ordoneze materialul în aşa fel, încît, în ciuda diversităţii infinite a cazurilor individuale, permanenţele („invarianta" în sens structuralist) să se reliefeze totuşi, dincolo de deosebirile unor elemente, chiar dacă acestea sînt în aparenţă esenţiale (scări diferite, contururi, structuri ritmice şi arhitectonice etc.)?

Deşi în orice melodie cele trei elemente de bază — conturul melodic, structura ritmică şi forma arhitectonică — par a avea o pondere egală, totuşi, dintr-o serie de cercetări, amintite doar în parte în cele spuse pînă aici, rezultă că *pîrghia principală a determinării modelelor tipologice este reprezentată de materialul sonor şi de structurarea acestuia.* Pîrghia amintită acţionează prin stabilitatea sau variabilitatea funcţiilor anumitor trepte (şi nu a tuturor treptelor scării), *generînd pe plan diacronic şi sincronic* variante, tipuri sau familii de tipuri. Tot ea determină schimbări calitative în structura arhitectonică a melodiilor, pe aceleaşi planuri amintite, astfel încît, în cele din urmă, reprezintă *elementul diferenţiator principal* al categoriilor tipologice. Acestea din urmă *sînt, aşadar, cea mai largă expresie a unor modele,* ce corespund pe plan diacronic unor structuri distincte ale genului nostru.

Pornind de la aceste consideraţii, am putut stabili, deocamdată cu titlu provizoriu, următoarele categorii tipologice, adică „straturi" tipologice, „modele" generatoare de tipuri ce se diversifică în infinite variante.

Categoria A reprezintă melodiile din stratul cel mai vechi. Pe plan sincronic, este de asemenea categoria cea mai răspîndită, cu numărul cel mai mare de familii de tipuri. Este important de subliniat că prin esenţa sa, această categorie *are multe corespondenţe structurale cu aproape toate celelalte genuri ale folclorului nostru muzical,* cu care formează o unitate mai pregnantă decît celelalte categorii ale colindelor. În general, pe planul „suprafeţelor de contact" cu întregul nostru folclor, ea corespunde cu categoria tipurilor melodice descrise de Paula Carp în antologia de cîntece şi jocuri din Muscel[10] în grupele ce poartă acolo simbolurile B_1, B_2, B_3 şi parţial cu B_4. Se observă că, faţă de Paula Carp, noi am considerat că toate aceste melodii trebuie privite ca făcînd parte dintr-o singură categorie, categoriile B_1, B_2 etc., numite astfel de autoarea citată, fiind doar o ilus-

---

în articolul citat, avînd acelaşi ritm, se deosebesc totuşi atît de mult, încît nu pot face parte din aceeaşi grupă tipologică.

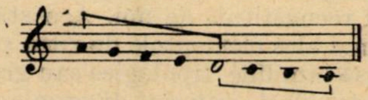
Chiar şi acest unic exemplu credem că este suficient pentru a fi ocrotiţi de repetarea unor greşeli similare, prin judecarea disparată a diferitelor elemente de structură, atunci cînd avem ca scop principal găsirea unor trăsături esenţiale ale melodiilor, în vederea grupării lor tipologice.

[10] Paula Carp, Alexandru Amzulescu, *op. cit.*, p 43—45.

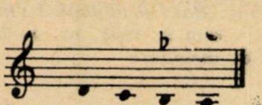
trare a dinamicii proprii a melodicii de colinde în cadrul uneia şi aceleiaşi categorii tipologice. De altfel, principiul „suprafeţelor de contact'' ne-a obligat să includem în această categorie A şi o seamă de tipuri tetracordale şi pentacordale de esenţă prepentatonică, stabilind astfel un număr mult mai mare de „subcategorii'', printre care şi familiile tipologice construite pe un singur picnon. Pornind de la concluziile lui C.Brăiloiu, privind melodiile prepentatonice, am aderat, în notarea acestor tipuri, la picnonul central *sol-la-si*, deşi uneori caracterul arbitrar al acestei alegeri (ca de pildă în comparaţie cu picnonul *do-re-mi*) nu poate fi încă negat, urmînd ca seria de variante ale tipurilor în discuţie să confirme sau să infirme realitatea ei[11]. Trebuie totodată să precizăm că intersecţiile de esenţă diacronică ale unor elemente de structură, care caracterizează alte grupe tipologice, nu sînt în măsură să anuleze criteriul principal de definire a acestei categorii.

Categoria B este alcătuită din melodiile mai evoluate din punctul de vedere al materialului sonor, printr-o funcţionalitate a treptelor mai bogată, mai variată. În general ele se pot defini ca structuri pentatonice sau prepentatonice „duble'', care în afara picnonului central *sol-la-si* cuprind (fie pe baza metabolei, fie pe baza altor „contaminări de procedeu'') şi picnonul *do-re-mi*. Numărul de melodii, din această categorie, de care dispunem pînă acum, este încă mic; se pare că ea este caracteristică mai ales în zona de sud-vest a ţării. Totuşi, multiplele sale înrudiri cu categoria precedentă, ne-a determinat s-o aşezăm în imediata ei vecinătate.

Categoria C reprezintă o categorie tipologică cu un număr de melodii mai redus şi este definită de structura sa „hipodorică'', adică o structură modală ce ne aminteşte de modurile bisericeşti

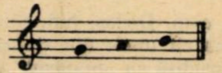


Pare să reprezinte un strat aparte, cu trăsături distincte, totuşi legat de cel precedent prin picnonul *do-re-mi*, *si* avînd de multe ori caracter fluctuant (deci cu funcţie de *pien*), ce indică o oarecare referinţă la o formă de tip prepentatonic a acestui tetracord inferior



---

[11] C. Brăiloiu, în studiile sale: *Sur une mélodie russe* (Extrait de „Musique russe'', II, 1953, Paris, Presses Universitaires de France) şi *Un problème de tonalité* (*La métabole pentatonique*), (Extrait des Mélanges d'histoire et d'esthétique musicales, Paris) — vezi şi în C. Brăiloiu, *Opere* I, op. cit. — construieşte o scară teoretică generală a sistemelor pentatonice şi prepentatonice, în vederea aducerii tuturor melodiilor la un numitor comun, indispensabil pentru compararea lor. El stabileşte astfel ca punct de plecare sunetul sol_1, respectiv picnonul central



plasînd, în funcţie de acestea, toate sistemele la locul cuvenit. În acest chip se obţine

Apare mai frecvent sub diferite înfăţişări tipologice în cîmpia Dunării, a Munteniei şi în parte în Oltenia (materialul din această zonă din urmă, care ne-a stat la dispoziţie, fiind insuficient nu putem trage încă o concluzie definitivă în acest sens).

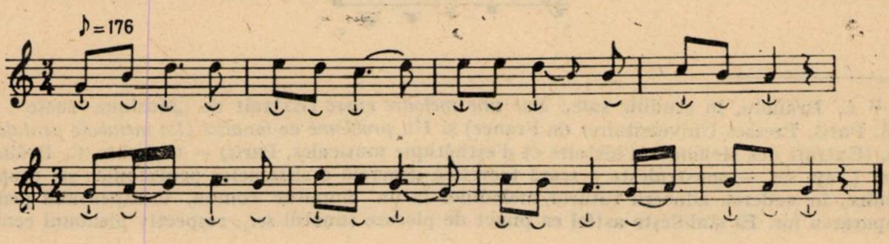
În fine, *categoria D* este reprezentată de un număr de asemenea relativ redus de tipuri, considerate de noi ca fiind de provenienţă nepopulară, în care se conturează structuri cu funcţionalitatea modală asemănătoare cu minorul, dar mai frecvent cu majorul „clasic”[12]. Totuşi şi la această categorie influenţele populare se fac simţite prin „contaminări de procedeu”, care de multe ori îngreuiază recunoaşterea lor (fiind tentaţi adesea să încadrăm tipurile respective în vreuna din celelalte categorii[13]).

În cadrul fiecărei categorii tipologice criteriile următoare ţin seama atît de *intersectările planurilor sincronice*, cît şi de *dinamica proprie a fiecărei categorii.* Trebuie totuşi menţionat că o orînduire absolut obiectivă, din acest punct de vedere, nu este posibilă, deoarece *interferenţele sincronice şi diacronice* au un dublu sens şi uneori *privesc doar elemente disparate* ale structurii diferitelor tipuri sau variante. De aceea, în cadrul fiecărei categorii, a trebuit să optăm, în ce priveşte criteriile de clasificare de gradul doi, trei etc., la soluţii ce ar reprezenta o logică abstractă a înrudirilor sau a „filiaţilor” eventuale, dar care nu este absolut obligatorie pentru materialul concret; aceasta deoarece în realitate diferitele niveluri ale influenţelor şi contaminărilor dintr-o categorie la alta nu descriu o linie ascedentă, continuă, ci mai curînd se prezintă ca un flux discontinuu. În acest sens indicatorul numărului de ordine al tipurilor, în cadrul fiecărei categorii, ca şi cel al fiecărei melodii din cadrul grupei de variante, urmează să respecte „logica” de la simplu la complex, prezentat de material şi niciodată cel reconstituit de noi. Această tehnică de orînduire a materialului priveşte mai ales elementele de ritm şi de structură arhitectonică, fără a despărţi însă familiile tipologice sau grupele de variante, aşa cum s-a mai arătat. Şi aici, deci, criteriul diacronic este preponderent.

---

pentru fiecare sistem — pentatonic şi prepentatonic (tetratonic, tritonic, bitonic) — o înşirare logică a modurilor (I, II, III etc.), pe care o vom prelua şi noi în măsura în care completează sistemul „notării relative” a Paulei Carp.
Vezi în acest sens şi Mariana Kahane, *Baza pentatonică a melodicii din Oltenia subcarpatică*, în ”Revista de etnografie şi folclor”, tom 9, 1964, nr. 4—5, p. 387—411.

[12] Iată spre exemplu o astfel de melodie :



(Arhiva I.E.F. mg. 3420 II s, com. Dîrlos, jud. Sibiu).

[13] Aceasta cu atît mai mult cu cît unele din tipurile aşa-zise „major-minore” (sol-mi) se opresc în evoluţia lor la o formă înrudită cu „majorul” în sens clasic, prin eludarea cadenţei finale „minore”.

Se înţelege că, pentru a compensa lipsa ordinei strict „mecanice" a diferitelor elemente muzicale în tipologia noastră — trebuincioasă uneori în vederea cercetării materialului, eventual numai dintr-un singur punct de vedere al formei muzicale — sistemul nostru va avea, ca anexele sale principale, diferite tabele generalizatoare ale elementelor de formă, orînduite după un sistem lexical începînd cu ambitusul şi terminînd cu structurile ritmice.

Verificarea pe un număr mai mare de melodii de colindă, din toate zonele ţării, va dovedi limitele valabilităţii sistemului nostru, aducîndu-i la nevoie corectivele ce se vor impune.

PERSPECTIVE ANTROPOLOGICE ÎN CERCETAREA CULTURII ŞI CIVILIZAŢIEI POPULARE*

ALEXANDRU POPESCU

A 1. Fiindu-i specifică, aşa cum sublinia F. Engels, „trecerea de la morfologia şi fiziologia omului şi a raselor lui la istorie"[1], *antropologia* apare ca disciplină independentă la sfîrşitul secolului al XVIII-lea. Concepută iniţial ca o istorie naturală a omului, aşadar „o ştiinţă universală", după desemnarea lui L. Feuerbach[2], antropologia îşi va restrînge treptat domeniul, datorită mai ales insuficienţei perspectivei teoretice globale, diversele sectoare ale problematicii umane urmînd să fie investigate în cadrul unor discipline relativ independente.

Necesităţile contemporane de cercetare, legate mai ales de fenomenul general de interdisciplinare, au făcut ca în ultima vreme să fie din nou promovată ideea unei „antropologii generale şi unificate"[3], tendinţă care, după părerea lui G.P. Murdock, are semnificaţia unui moment crucial, analog celui ilustrat de descoperirile lui A. Einstein în ştiinţele matematice şi fizice[4]. În momentul de faţă însă, progresele în cadrul unei asemenea perspective, proprie mai ales cercurilor ştiinţifice din S.U.A., Franţa, Anglia etc., sînt frînate de lipsa unei platforme filozofice unitare, de insuficienţa fundamentării sale teoretice, fapt subliniat de altfel chiar de unii din cei mai proeminenţi susţinători ai concepţiilor „integraliste"[5].

A 2. Necesităţile evoluţiei cercetărilor contemporane demonstrează elocvent că principiile creatoare ale materialismului dialectic pot fundamenta o *antropologie filozofică*, disciplină care, „în cadrul unui pronunţat caracter teoretic, operează o dublă generalizare : a datelor ştiinţelor particulare convergente problematicii umane şi a problemelor specifice de bază ale lor”[6]. Aşadar, studiind mecanismul interferenţelor concrete ale ştiinţelor care se ocupă de om, sintetizînd mărturiile acestor cunoaşteri parţiale, antropologia devine o disciplină globală, o „ştiinţă limitrofă”[7], cadrul teoretic optim în care are loc un fructuos „schimb de experienţă” în ceea ce priveşte problemele fundamentale ale studiului omului, în totalitatea determinărilor şi funcţiunilor sale. La realizarea acestui tablou sintetic, a unei abordări bio-psiho-istorico-socio-culturale a problematicii umane conlucrează atît ştiinţele naturii, cît şi cele sociale (istoria civilizaţiei, etnografia, sociologia etc.), precum şi unele discipline filozofice privind, de pildă, o serie de probleme etice.

---

* Avînd iniţial finalitatea unei comunicări, lucrarea îşi propune ca, în spaţiul restrîns impus de această formă, *să opereze o trecere în revistă succintă a principalelor direcţii de cercetare, curente şi teorii moderne privind cultura şi civilizaţia populară şi să schiţeze un tablou sintetic al conţinutului şi caracterului acestor categorii în perspectiva lor antropologică.* Fără îndoială, importanţa teoretică a problemelor în discuţie impune o dezvoltare amplă a lor pe care o considerăm deosebit de stringentă în actualul stadiu de dezvoltare a cercetărilor cu caracter fundamental privind problematica antropologică, în general, precum şi a celor aplicative, referitoare la culegerea şi interpretarea elementelor de cultură şi civilizaţie populară.

[1] K. Marx, F. Engels, *Opere*, Buc., Ed. polit., 1964, vol. XX, p. 484.

[2] *Texte filozofice alese*, Buc., 1954, p. 70.

[3] L. Thompson, D. S. Marshall, *Toward a General and Unified Anthropology*, în „Current Anthropology", nr. 1–2/1967, p. 69–92.

[4] G. P. Murdock, *Culture and Society*, 1965, p. 3–15.

[5] M. Mead, *Anthropology Among the Sciences*, în „American Anthropologist" vol. 68, 1961, nr. 3, p. 481–482.

B.1. Într-o perspectivă filozofică generală, investigaţiile referitoare la cultura şi civilizaţia populară îşi aduc contribuţia specifică la *procesul de valorificare critică a istoriei culturii universale* care, considerat prin prisma materialismului istoric, se realizează optim în cadrul orînduirii socialiste. Într-adevăr, înfăptuind integrarea tradiţiilor progresiste ale culturii universale, datorate aportului culturilor naţionale, cultura socialistă afirmă cunoaşterea bazelor acestora, în cadrul cărora cultura populară are rol definitoriu.

B 2. Căpătînd o eficientă finalitate filozofică, cercetarea culturii şi civilizaţiei populare îşi intensifică, în perspectivă antropologică, *conlucrarea cu investigaţiile din cadrul domeniilor conexe ale problematicii umane*, afirmîndu-şi în acelaşi timp integritatea şi coeziunea disciplinară, realizîndu-şi astfel dezideratul de „stabilitate, independenţă şi autoritate”[8].

În acelaşi sens, subliniind necesitatea valorificării teoretice superioare a datelor, oferite de diferite discipline referitoare la cultură şi civilizaţie, C. Lévi-Strauss arată că „etnografia, etnologia şi antropologia ... sînt de fapt trei etape sau trei momente ale uneia şi aceleiaşi cercetări”[9].

C. 1. Degajarea categoriilor de cultură şi civilizaţie populară este îngreunată de eterogenitatea teoretică, care se manifestă în definirea genului proxim superior, adică al culturii şi civilizaţiei în general. Cercetătorii americani A. Kroeber şi K. Kluckhohn, care au inventariat nu mai puţin de 164 de definiţii ale acestor categorii, aparţinînd diferiţilor autori, arată că esenţa categoriei culturale constă în idei tradiţionale, selecţionate istoric. După părerea aceloraşi autori, o clasificare a definiţiilor culturii se structurează în următoarele categorii: descriptive, istorice, normative, psihologice şi genetice[10]. C. Balandier consideră că principalele perspective contemporane de cercetare culturală sînt afectate direcţiei istorice, personalităţii şi teoriei comunicaţiilor[11].

---

[6] C. I. Gulian, *Problematica omului*, Buc., Ed. polit., 1966, p. 18—22.

[7] I. Tudosescu, *Clasificarea ştiinţelor*, în „Rev. de filozofie”, XV, 1968, nr. 3, p. 311.

[8] R. Vuia, *Etnografie, etnologie, folclor*, Cluj, 1930, p. 32.

[9] C. Lévi-Strauss, *Antropologie structurale*, 1964, p. 388.

[10] A. L. Kroeber, C. Kluckhohn, *Culture : A Critical Review of Concepts and Definitions*, 1952. Cf. şi A. Hulkrantz, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, 1960.

[11] G. Balandier, *Echantillons de civilisation*, 1950.

C 2. Perspectiva filozofică optimă pentru înţelegerea originii, funcţiilor şi evoluţiei culturii şi civilizaţiei o oferă doar *materialismul dialectic*. Astfel F. Engels evidenţia importanţa actului antropogenetic ca act cultural prin definiţie[12], iar ideile lui K. Marx referitoare la existenţa şi conştiinţa socială au dat posibilitatea raportării cauzale a fenomenelor de cultură şi civilizaţie la structura economică a societăţii, de a le trata ca elemente organice, necesare şi fireşti ale orînduirii sociale[13].

Pe această bază teoretică, *cultura* se poate defini ca ansamblul fenomenelor sociale care, sub raport gnoseologic, apar ca produse cumulative ale cunoaşterii, iar sub raport axiologic, ca valori sintetice, iar *civilizaţia* — ca realizare, sub cele mai diverse forme, a valorilor culturale în înfăptuiri concrete, menite să schimbe mediul natural şi social al omului, modul său de viaţă, universul său sufletesc[14].

C 3. Deosebit de dificilă este *fixarea raportului între ,,creaţia culturală cultă''* şi *,,creaţia culturală populară''*, în cadrul categoriilor generale de cultură şi civilizaţie, datorită impreciziei definiţiilor aplicate fiecăreia din acestea în parte. Ne vom mărgini deocamdată să trecem în revistă cîteva din opiniile moderne în acest sens în vederea evaluării semnificaţiilor şi implicaţiilor problemei.

Creaţia cultă a fost lipsită de un termen de comparaţie pînă în momentul în care preromantismul a impus conştiinţei publice folclorul ca valoare[15]. Rezolvarea problemei a fost îngreuiată de conceperea sa în termeni antinomici. Ne referim, de exemplu, la afirmarea opoziţiei artă cultă, ca formă artificioasă — artă populară, ca formă ,,naturală, naivă'' (J.J. Rousseau, Herder), la ideile lui John Meier după care cultura populară s-ar fi constituit din ,,reziduurile'' celei culte sau la afirmarea contradicţiei dintre ,,mentalitatea primitivă'' şi cea ,,modernă'' (Lévy-Bruhl).

Este meritul, între alţii, al lui Thurnwald, Sorokin, Lévi-Strauss de a fi subliniat că înseşi culturile primitive se raportează şi se integrează unor forme culturale moderne, că deosebirile dintre culturile primare şi cele evoluate sînt doar graduale, iar nu legate de natura funcţiei şi sensului lor, că studierea acestora contribuie esenţial la elucidarea originilor gîndirii şi umanismului contemporan în perspectivă istorică[16]. Progrese serioase în acest sens s-au realizat prin ideile unor direcţii contemporane de cercetare ca antropologia structurală (prin evidenţierea elementelor structurale, modelelor comune) sau curentului ,,personalist'' (Dufrenne, de pildă, încercînd să determine personalitatea ideală de bază pentru fiecare cultură, demonstrează că în componenţa acesteia se reflectă şi ,,instituţiile primare'' în cadrul cărora menţionează şi ,,regimul patriarhal'').

Cercetarea românească dezvoltă o profundă tradiţie în evidenţierea virtuţiilor şi aportului culturii şi civilizaţiei populare în cadrul patrimoniului naţional. G. Vîlsan vorbeşte despre „temeiul culturii noastre populare" şi funcţia educativă a studierii sale[17]. Alături de alţi reprezentanţi ai perioadei sale, S. Mehedinţi demonstrează cît de plastic şi instructiv se poate caracteriza un popor prin civilizaţia sa populară, ca şi influenţa intensă exercitată de aceasta asupra celei culte în cadrul istoriei culturii româneşti[18]. L. Blaga respinge ideea opoziţiei dintre culturile „minore" sau etnografice şi cele „majore" sau monumentale. Cele două culturi sînt considerate structuri specifice, cultura satului nereprezentînd o fază primitivă sau de involuţie, căci ea, integrîndu-se organic destinului cosmic într-un orizont propriu, afirmă calităţi intrinseci (inedit, spontaneitate, originalitate, perenitate[19]).

---

[12] F. Engels, *Originea familiei, a proprietăţii private şi a statului*, ESLP, Buc., 1957.

[13] K. Marx, *Prefaţă la Contribuţii la critica economiei politice*.

[14] Al. Tănase, *Introducere în filozofia culturii*, Buc., Ed. şt., 1968, p. 250—279 şi *Mic dicţionar filozofic*, Buc., Ed. polit., 1969, p. 78—79, 54.

[15] R. Niculescu, *Consideraţii pe marginea anonimatului creaţiei populare*, în ,,Rev. de etn. şi folclor'', X, 1965, nr. 2, p. 120.

[16] C. I. Gulian, *Structura culturii*, în ,,Rev. de filozof.'', XVI, 1969, nr. 1, p. 15 şi C. I. Gulian, *Istoria umanismului şi geneza culturii*, în ,,Rev. de filozof.'', XVI, 1967, nr. 2, p. 13 şi nr. 13, p. 230—231.

Discernînd evoluţia fenomenului, materialismul istoric a dus la înţelegerea istoricităţii celor două realităţi social-culturale care, în acelaşi timp, sînt diferenţiate prin originalităţile şi structurile lor specifice, dar şi interdependente prin circulaţia reciprocă de valori, prin perspectivele de apropiere spirituală, mai ales sub influenţa progreselor tehnico-ştiinţifice moderne[20]. Procesul se realizează în forme complexe legate de dialectica raportului dintre tradiţie şi inovaţie, modernizare, urbanizare etc.

Prin prizma antropologiei filozofice, se apreciază că unitatea culturii are la bază funcţia sa existenţială, deci disocierea artificioasă dintre „culturile primitive, rudimentare" şi cele „evoluate, superioare" (Hochkultur) este lipsită de fundament teoretic[21].

D. Prin prisma raportului dintre cultură şi civilizaţie în general şi cultura şi civilizaţia populară, se poate aprecia optim *semnificaţia şi finalitatea filozofică* a acestor din urmă categorii. În ceea ce priveşte evidenţierea originilor şi specificului culturii, un aport decisiv a fost negarea ideii de esenţă idealistă şi reacţionară a existenţei unor populaţii primitive complet lipsite de elemente de cultură materială şi spirituală. Referitor la problemele funcţiilor şi relativităţii culturale, studiul în discuţie poate oferi posibilitatea evidenţierii printre instituţiile umane, a acelora care sînt comune popoarelor şi ţin de natura umană, iar, pe de altă parte, a acelora care sînt specifice anumitor culturi. Legat de aspectul evolutiv, aducem în discuţie o opinie larg răspîndită mai ales printre specialiştii occidentali după care accentul trebuie să cadă pe cercetarea culturilor primitive care constituie un adevăr laborator în care se poate studia diversitatea instituţiilor umane, abia în continuare făcîndu-se trecerea la investigarea culturilor evoluate[22], ceea ce corespunde opiniei mai vechi după care etnografia reprezintă doar „istoria popoarelor fără istorie". Din acest punct de vedere, mai cuprinzătoare ni se pare definiţia enunţată de R. Vuia, după care această cercetare are în vedere şi „aspectul popular al grupărilor etnice civilizate"[23], ceea ce pune accentul pe studierea culturii şi civilizaţiei populare, concepute cu o structură mai organică şi o cuprindere mai largă. Considerarea culturii şi civilizaţiei populare ca obiect unitar de studiu, investigarea caracterului structural al acestora, a permanențelor lor cristalizate în determinări ale modurilor de trai relativ stabile, a tipologiilor culturale caracteristice[24] fac ca cercetarea în discuție să capete, în perspectivă antropologică, o finalitate filozofică proprie, individualizîndu-se în cadrul sferelor altor discipline conexe (istoria culturii și civilizației, sociologia culturii etc.). În acest context teoretic, obiectivele sale esențiale sînt : problema etnogenezei, problemele originii, structurii, morfologiei și tipologiei culturii populare, problemele specificului și mesajului cultural-popular[25].

---

[17] G. Vîlsan, *O ştiinţă nouă — etnografia*, Cluj, 1927, p. 28.

[18] S. Mehedinţi, *Coordonate etnografice. Civilizaţie şi cultură*, Buc., 1930.

[19] L. Blaga, *Trilogia culturii*, Buc., 1944, p. 469—482, 350—355.

[20] Al. Tănase, *op. cit.*, p. 218.

[21] C. I. Gulian, *Originile umanismului şi ale culturii*, p. 25.

[22] G. Balandier, *op. cit.* p. 25 şi J. Cazeneuve, *Orientări în etnologia contemporană*, în „Rev. de filozof.", XV, 1957, nr. 8, p. 855—860.

[23] R. Vuia, *op. cit.*, p. 14.

E 1. Realizarea unei definiri unitare a culturii populare și fixarea coordonatelor proprii, ca obiect de studiu, nu se poate realiza decît în perspectivă antropologică, prin elucidarea originilor și evoluției sale.

Dezvoltarea culturii este guvernată de o serie de legi fundamentale printre care legea continuității, care reglementează raportul dintre tradiție și inovație în creația culturală și succesiunea valorilor culturale și legea luptei de clasă, care duce la scindarea culturii[26]. În virtutea diviziunii sociale fundamentale a muncii și a împărțirii societății în clase, creația culturală a maselor s-a desfășurat, în general, pe durata unei îndelungate perioade istorice, în condițiile lipsei de timp (ca răgaz de studiu, meditație și elaborare intelectuală) și instrucțiune (ca înmagazinare sistematică a elementelor culturale[27]). În felul acesta, pornind de la patrimoniul cultural general, masele și-au materializat experiența muncii lor, formele tradiționale de activitate socială și artistică într-o cultură proprie de esență populară, avîndu-și trăsături specifice, asupra cărora vom mai reveni. Fără îndoială procesul nu trebuie schematizat, ci apreciat în dialectica devenirii sale istorice : cultura populară s-a integrat organic patrimoniului cultural general, interrelaționîndu-se continuu cu „creația culturală cultă'' și avînd un rol decisiv la constituirea patrimoniului cultural național și universal, conform legităților culturale generale, realizate în forme specifice, datorită anumitor condiții istorice. O dată cu modificarea lor în cadrul societății socialiste, dinamica sintezei culturale se modifică, în acest sens trebuind să fie înțeleasă definirea lui Lenin aplicată culturii socialiste, ca integrîndu-și și cele mai bune modele, tradiții etc. [28].

O asemenea perspectivă filozofică înlesnește și aprecierea *raportului real existent între cultura populară și cea primitivă*, ca și relațiile acestora cu creația culturală cultă. Pe plan istoric, cultura primitivă anticipează cultura populară, între aceste două categorii existînd o legătură evolutivă în cadrul formațiunilor social-istorice succesive.

Culturile primitive trebuie apreciate ca avîndu-și gradul lor de maturitate și nu drept forme „crisalidice'', depășite și negate pe toate planurile de culturile evoluate, conform concepțiilor unui evoluționism schematic.

---

[24] Al. Tănase, *op. cit.*, p. 223.

[25] R. Vulcănescu, *Etnografia : știința culturii populare*, Buc., Ed. Șt., 1966, p. 22.

[26] Al. Tănase, *Revoluție și cultură*, în „Rev. de filozof.'', XIV, 1967, nr. 11, p. 1201.

[27] K. Marx, F. Engels, *Opere alese*, ESPLP, Buc., 1955, vol. I, p. 600; cf. și R. Niculescu, *op. cit.*, p. 132.

[28] V. I. Lenin, *Despre cultură și artă*, Buc., ESPLP, 1957, p. 352.

Dezvoltarea culturii s-a desfăşurat, de cele mai multe ori, pe baza unor premize, perspective progresiste iniţiate de culturile primitive[29].

Aşadar, în formele ei de început, cultura populară se sprijină pe unele cuceriri ale culturii primitive, preluînd acele elemente care corespund noilor cerinţe istoriceşte determinate[30]. Corespunzătoare unor condiţii istorice deosebite, dar conservînd aceeaşi esenţă populară şi forme de manifestare similare, cele două aspecte culturale se subsumează : cultura primitivă se afirmă ca o formă istorică, de evoluţie a culturii populare — categorie unitară, esenţială în structura culturii umane în general.

E 2. Problemele structurii, morfologiei şi tipologiei culturii şi civilizaţiei populare sînt legate de acelea ale evoluţiei şi funcţiilor lor. Din necesităţi teoretice, vom disocia *planul diacronic* (*evolutiv*) de cel *sincronic* (*structural*), fără însă a pierde din vedere interconexiunea lor dialectică ce determină în ultimă instanţă aprecierea etapelor şi formelor contemporane ale acestor categorii.

Conform comandamentelor progresului istoric, orientate de legităţile raportului dintre tradiţie şi inovaţie, cultura populară şi-a dezvoltat continuu conţinutul şi forma, reflectînd din ce în ce mai mult realizările şi aspiraţiile colective ale maselor. Contrar acelor afirmaţii idealiste după care cultura populară ar constitui exclusiv un domeniu închistat şi arhaic, se impune considerarea cu adevărat ştiinţifică conform căreia ceea ce constituie trăsătura sa esenţială este tocmai necontenita sa înnoire, diversificare, ca rezultat al îmbogăţirii experienţei de muncă şi spirituale a maselor. În afară de aceste elemente inovatoare, în structura culturii populare, datorită inegalităţilor procesului istoric, se menţin şi o serie de ,,relicte, reminiscenţe'' (ceea ce antropologii culturii denumesc ,,cultural lag''), dar trebuie subliniat că, de cele mai multe ori, ele îşi pierd rolul activ, asemenea ,,resturi de cultură'' putînd servi însă la reconstituirea unor forme istorice (anastiloze[31]). Cercetarea românească, mai ales în domeniul folcloristicii, prin O. Densuşianu, A. I. Candrea, T. Papahagi, M. Pop, a demonstrat necesitatea unor asemenea disocieri istorice în cadrul culturii noastre populare ca o condiţie a aprecierii perenităţii şi viabilităţii sale.

Mai complicată este evidenţierea aspectului sincronic-structural, această abordare implicînd o discuţie relaţională diferenţiată a culturii şi civilizaţiei populare. R. Vuia atrăgea atenţia asupra ideii după care aspectele materiale şi cele spirituale sînt componente ale unui întreg bine definit, întreg ce trebuie studiat în complexitatea sa organică[32]. Precizările lui S. Mehedinţi în legătură cu civilizaţia (ca ,,hilotehnică'') şi cultura (ca ,,psihotehnică'')[33] au deschis un teren semnificativ de discuţii. În general, se admite că aspectele materiale se referă la structura dinamică a economiei populare, iar cele spirituale conţin acele activităţi social-culturale care reflectă pe plan popular unele aspecte ale conştiinţei sociale (cunoştinţe, mitologie, obiceiuri, creaţie artistică etc.).

O perspectivă importantă în interpretarea acestor probleme o deschide abordarea antropologică după care, aşa cum am văzut, civilizaţia se defineşte ca unitate între societate şi cultură, ea fiind considerată drept cultura în acţiune socială. În domeniul culturii şi civilizaţiei populare aceasta înlesneşte înţelegerea succesiunii istorice a celor două categorii şi a relaţiilor lor genetice, în legătură cu care se impun unele precizări de natură istorico-culturală : existenţa unor societăţi primitive care, datorită unor condiţii concrete de evoluţie, au putut crea o cultură, dar nu şi o civilizaţie ; datorită faptului că produsele cumulative ale spiritului uman nu devin automat componente ale modului de trai, o serie de aspecte culturale nu-şi găsesc o valorificare civilizatoare (ex. credinţele) ; civilizaţia este constituită nu exclusiv din aspecte materiale, ci şi de esenţă spirituală (ex. unele forme tradiţionale de organizare socială) ; unele elemente îşi pot pierde funcţia lor civilizatoare în momentul perimării istorice (ex. unele forme tradiţionale de organizare a muncii)[34].

---

[29] C. I. Gulian, *Originile umanismului şi ale culturii...*, p. 22.

[30] R. Vulcănescu, *op. cit.*, p. 20.

[31] *Ib.*, p. 21.

[32] R. Vuia, *op. cit.*, p. 34.

[33] S. Mehedinţi, *Coordonate etnografice, Civilizaţie şi cultură. ...*, p. 5.

E 3. Abordarea culturii şi civilizaţiei populare prin prisma antropologiei filozofice, în funcţie de formele sale concret—istorice, dă posibilitatea definirii *trăsăturilor*, *caracteristicilor sale*, unele dintre ele fiind comune cu cele ale culturii şi civilizaţiei în general, altele manifestîndu-se în forme specifice sau fiindu-le exclusive, şi căpătînd, în diferite epoci istorice, un conţinut propriu. Astfel *caracterului popular şi celui naţional* i se subsumează trăsături specifice legate de *caracterul său colectiv*, *ca şi de cel funcţional* (*tradiţia*, *anonimatul*, *oralitatea*).

Lipsa unei perspective antropologice, a unei baze filozofice, a împiedicat multă vreme desemnarea unei terminologii unitare, specifice şi cuprinzătoare (ceea ce s-a oglindit şi în etnogenitatea denumirilor : cultură tradiţională, civilizaţie rurală etc.), problema neavînd doar un aspect semantic, ci mai ales unul teoretic esenţial. Rezolvarea sa este în legătură cu elucidarea conceptului de „popular'' şi a substratului său social-istoric[35]. Materialismul istoric a adus o contribuţie decisivă în definirea caracterului popular al culturii şi civilizaţiei în general, a originilor şi formelor sale de manifestare şi, pe această bază, la elucidarea raporturilor cu cultura şi civilizaţia populară şi a specificului acestora. Lenin demonstra că : „Poporul nu este numai forţa care creează toate valorile materiale, el este totodată izvorul unic şi nesecat al valorilor spirituale, cel care a făcut şi a inspirat acea monumentală operă care se numeşte istoria culturii universale''[36].

---

[34] Desigur diacronismul cultural nu trebuie înţeles în sensul anacronic al tezei persistenţei mentalităţii primitive în societăţile civilizate (Frazer).

Aprecierea justă a problemei sincronismului în perspectivă istorică a fost o perioadă îndelungată grevată de concepţia „rupturii'' dintre tehnică şi gîndire în cadrul culturii primitive (Lévy-Bruhl). Deşi nu lipsite de unele carenţe teoretice, ideile referitoare la originile magice ale tehnicii (Hubert, Mauss) au deschis noi direcţii de cercetare, mai ales în ceea ce priveşte evoluţia fenomenelor.

[35] Terminologia s-a structurat în cadrul unui proces relativ îndelungat şi contradictoriu, avînd un profund substrat ideologic. Preromantismul şi romantismul au raportat „arta populară'' la categoria de „popor'', conceput ca acel fragment al umanităţii aflat mai aproape de natură (J. J. Rousseau, Herder, Uhland). Într-o perioadă următoare, categoria de cultură populară a fost asimilată cu viaţa „poporului de jos'' („vulgus in populo''). Este meritul cercetătorilor germani de a fi încercat o nuanţare a termenilor, fără a fi putut ajunge însă la o soluţie definitivă. Astfel Spamer vorbeşte despre un spirit, caracter popular esenţial : „Die Volkskunde beschäftigt sich ... mit dem Unterschichtlichen im Volksmenschen'' (*Wesen, Wege und Ziele der Volkskunde*, 1928, p. 10—11).

[35] V. I. Lenin, *Opere*, Buc., Ed. polit., 1959, vol. 29, p. 233.

Pe această bază se pot aprecia celelalte trăsături subsumate, între care caracterul colectiv este cea esenţială[37]. În perspectivă antropologică, se afirmă din nou unitatea formelor culturale, căci creaţia culturală, în general, este rezultatul unui efort colectiv subsumat, dar caracterul colectiv este într-o măsură mult mai mare caracteristic culturii şi civilizaţiei populare. După cum am văzut, el îşi are originea istorică în specificul structurii mediului social propriu, producător şi transmiţător de cultură, care se defineşte printr-o organizare colectivă[38].

În sfîrşit, tradiţia constituie o altă trăsătură care uneşte şi diferenţiază specific categoriile în discuţie. Într-adevăr, dacă se poate afirma că, în general, miezul esenţial al culturii constă în idei tradiţionale, apărute şi selectate istoric[39], trebuie subliniat că tradiţia este într-o măsură superioară proprie culturii şi civilizaţiei populare, ea constituind însăşi motorul evoluţiei acestora, în sensul comandamentelor social-istorice.

E 4. În condiţiile existenţei unor trăsături unitare ale culturii şi civilizaţiei în general, revelate în perspectivă antropologică, demonstrînd comunitatea originilor, funcţiilor şi semnificaţiilor formelor lor, *specificul şi aportul culturii şi civilizaţiei populare* se afirmă prin considerarea relaţiilor genetice ale acestor caracteristici. Astfel, în cadrul culturii şi civilizaţiei populare, ca produs colectiv şi de factură tradiţională, raportul dintre individ şi colectivitate se interferează, pe acest plan, cu raportul dintre creaţia individuală şi tradiţie[40].

---

[37] Şi în acest caz, conceptul a cunoscut diverse interpretări, dar în general, el a fost larg acceptat de reprezentanţii majorităţii direcţiilor de cercetare (Van Gennep, P. W. Schmidt, Bastian etc.). Au existat şi o serie de încercări de nuanţare, precum ideea lui E. Mogk care sublinia că, pe măsură ce înaintăm în trecut, cultura are un caracter tot mai colectiv (*Wesen und Aufgaben der Volkskunde*, 1907, p. 95), dar şi unele absolutizări de genul ideii lui Durkheim după care primitivul este redus la sedimentarea mecanică a tot ceea ce-i dă colectivitatea.

[38] H. H. şi P. H. Stahl, *Civilizaţia vechilor sate româneşti*, Buc. Ed. Şt., 1968, p. 81. Acest punct de vedere impune discutarea raportului dintre societate (Gesellschaft) şi comunitate (Gemeinschaft), larg dezbătută de sociologia germană (Tönnies). Cercetarea românească a investigat amplu această problemă, stabilind originile şi funcţiile comunităţii rurale şi urbane (Şcoala sociologică de la Bucureşti); s-a enunţat ideea după care arta populară este o artă a colectivităţii ce îmbracă în primul rînd forma sociologică a comunităţii (Al. Dima, *Conceptul de artă populară*, Buc., 1939).

[39] A. Kroeber, K. Kluckhahn, *op. cit.*, p. 19.

[40] M. Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Buc., 1967, p. 19—26.

AL V-lea CONGRES AL SOCIETĂŢII INTERNAŢIONALE PENTRU CERCETAREA NARAŢIUNILOR POPULARE (I.S.F.N.R.)

Între 26 — 31 august 1969 s-au desfăşurat la Bucureşti, sub auspiciile Academiei Republicii Socialiste România şi ale Ministerului Învăţămîntului, lucrările celui de al *V-lea Congres al Societăţii Internaţionale pentru Cercetarea Naraţiunilor Populare*, manifestare ştiinţifică care a reunit nume dintre cele mai prestigioase din domeniul cercetării literaturii populare epice.

În comparaţie cu congresele precedente, numărul specialiştilor, precum şi al ţărilor participante, la congresul al V-lea a fost sensibil mai mare. La lucrări au participat 186 folclorişti, dintre care 36 români, între cei prezenţi figurînd personalităţi de recunoscută valoare ca : Richard Dorson, Alan Dundes, W.D. Hand, L. Honko, R. Lecotté, A. Lord, K. Luomala, M. Lüthi, E. Meletinski, K.C. Peeters, E.V. Pomeranţeva, M. Pop, Lutz Röhrich, Kurt Ranke, Th. Sebeok, Stith Thompson, F.L. Utley ş.a. Participanţii la lucrările congresului au reprezentat următoarele ţări : Anglia, Austria, Belgia, Bulgaria, Canada, Cehoslovacia, Danemarca, Elveţia, Finlanda, Franţa, R.D. Germană, R.F. a Germaniei, Grecia, India, Italia, Irlanda, Israel, R.S.F. Iugoslavia, Nigeria, Norvegia, Olanda, Peru, Polonia, România, S.U.A., Republica Sud-Africană, Suedia, Tunisia, Ungaria, U.R.S.S.

Congresul şi-a propus să dezbată în principal aspectele legate de legităţile naraţiunilor populare, problemele snoavei şi documentele (materiale şi date istorice) privind naraţiunile populare anterioare sec. al XVIII-lea. Cele 113 comunicări prezentate, dintre care 23 româneşti, au cuprins un cerc larg de probleme, au prilejuit documentări reciproc utile, precizări metodologice şi au dezbătut perspectivele şi direcţiile cercetărilor viitoare în domeniul epicii populare.

Lucrările congresului s-au ţinut concomitent în trei săli, programul de lucru fiind întocmit în funcţie de tematica comunicărilor, una dintre săli fiind dedicată acelor referate care nu s-au încadrat în mod strict în tematica enunţată. Programul a cuprins de asemenea două rapoarte, prezentate, în şedinţa plenară inaugurală, de prof. dr. doc. Mihai Pop, directorul Institutului de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România, preşedintele comitetului de organizare al congresului şi prof. dr. Kurt Ranke, preşedintele Societăţii Internaţionale pentru Cercetarea Naraţiunilor Populare. Prof. Mihai Pop în *La poétique du conte populaire* a făcut o trecere în revistă a curentelor care s-au înfruntat în domeniul cercetării naraţiunilor populare pînă în prezent, conturînd totodată perspectivele şi direcţiile cercetărilor viitoare. Rezultatele care urmează să se obţină în acest domeniu nu pot fi despărţite de metoda cercetării. Prof. Kurt Ranke — *Assoziationsphänomene der Volksprosa* a tratat fenomenul literaturii populare epice în ansamblul fenomenului folcloric şi în contextul larg cultural în care acesta la rîndul lui se încadrează.

În rîndurile următoare vom menţiona cîteva dintre comunicările prezentate în cadrul congresului încercînd să degajăm, măcar sumar, unele puncte de vedere puse în discuţie în referate.

Între comunicările privind problemele legităţilor şi structurii naraţiunilor populare, enumerăm încercările de definire a legilor epicii populare (A. Dundes, *The Laws of Folk Narrative*, B. Alver, *The Epic Laws of Folk Narrative*). Autorii au încercat o definire a epicii analizînd relaţiile dintre legi şi structura naraţiunii, rolul individului şi al colectivităţii în cristalizarea unor forme narative, caracterul de modificator al legilor epicii jucat de cultură. Este avută în vedere specificitatea acestei forme a spiritualităţii umane care este raportată la alte forme de manifestare a colectivităţii : limba, semiotica, psihologia. *Semiotic Hiererchies*, comunicare prezentată de Th. Sebeok, defineşte folclorul prin raportare tocmai la aceste discipline complementare. Problema interacţiunii diacronic-sincronic în investigaţia naraţiunii a făcut obiectul comunicării lui E. Meletinski (*Le problème de la morphologie historique du conte*). Studiul diacronic al aceluiaşi subiect confirmă, cum remarcă autorul, diferenţe în structura acestora. Structura povestirii primitive se manifestă ca o metastructură în comparaţie cu basmul. Probleme cu caracter general au fost ridicate de referatele : L. Paurová—Cehoslovacia, *Zur Frage der Gesetzmässigkeiten der Entstehung und des Lebens der gegenwärtigen Folklore* ; I. C. Chiţimia — România, *Contamination et mutation comme mode de création dans la structure des narrations populaires* ; T. Cubelič — Iugoslavia, *La catégorie de l'Oral, loi constitutive fondamentale dans la formation et la narration des contes populaires* ; O. Sirovátka — Cehoslovacia, *Die Reproduktion als Prinzip der mündlichen Volksüberlieferung*. În sfîrşit, un ultim grup de comunicări s-a referit la probleme particulare ale naraţiunilor populare : legenda despre Guntram a lui Paulus Diakonus (H. Lixfeld—R.F. a Germaniei, *Die Guntramsage des Paulus Diakonus* (*A Th 1645 A*). *EinBeitragzur Untersuchung der Erlebnissagen vom Zweiten Lieb*) ; legile naraţiunii populare în ciclul eroic Maui din Polinezia (K. Luomala — S.U.A., *Folk Narrative Laws Relating to „Dramatis personae" in the Polynesian Maui Cycle*), stereotipii verbale în basme (N. Roşianu—România, *Struktura i funkci i tradicionnyx formul skazki*).

O a doua serie de comunicări a fost consacrată problemelor snoavei, categorie literară mai puţin cercetată pînă în prezent datorită marii ei diversităţi tematice şi structurale. Comunicările s-au referit la conţinutul şi poetica snoavei ruseşti (Sidelnikov — U.R.S.S., *Russkaja satiričeskaja narodnaja proza*), la principii de clasificare ale snoavei (Lutz Röhrich — R.F. a Germaniei, *Versuch einer Systematik von Schwank und Witz*), precum şi la aspecte particulare ale acestei specii literare cum ar fi natura umorului în poveştile despre şiretenie în folclorul Yoruba (A. Babalola —

Nigeria, *Humorous Trickster Tales in Yoruba Oral Literature*) sau caracteristicile şi interferenţele dintre snoavele naţionale şi snoavele altor popoare, prin raportarea la cataloagele internaţionale (M. Boskovič-Stulli — Iugoslavia, *Merkmale der kroatisch-serbischen Schwänke*; V. Gašparikova — Cehoslovacia, *Der slowakische und seine internationalen Beziehungen*). Relaţia dintre *Povestirile din Canterbury ale lui Chaucer* şi *Decameronul* lui Boccaccio a făcut obiectul unui extrem de interesant referat prezentat de F.L. Utley — S.U.A. (*The medieval Folk Jest and Related Genres in Chaucer and Boccaccio*).

Cea de a treia serie de comunicări a dezbătut problemele documentelor anterioare sec. al XVIII-lea referitoare la naraţiunea populară. În această secţie au fost incluse de asemenea comunicările privind aspectele mitului şi legendei. K.C. Peeters — Belgia, *Les sources pour l'étude de la narration populaire en Flandre avant le XVIII-e siècle*, analizează comparativ versiunea povestirii *Ţăranul bogat şi sărac* (ATh 1535), după un manuscris latin din sec. al XI-lea, păstrat la Bruxelles şi după variantele culese în Flandra în ultimii ani. Cărţile medievale de colportaj precum şi foile volante conţinînd texte folclorice au făcut obiectul comunicărilor prezentate de H. Trümpy—Elveţia, *Ein Basler Geschichtenbuch aus dem 16. Jahrhundert* (*Johannes Gasts „Convivales sermones"*) şi R.W. Brednich — R.F. a Germaniei, *Sagenthemen im deutschen Flugblattdruck*. V.K. Sokolova—URSS, *Formirovanie i rannie tipy istoričeskix predanij*, a dezbătut problemele genezei legendei istorice, stabilind că momentul apariţiei acestora nu poate fi anterior cristalizării statului feudal şi conştiinţei poporului că aparţine acestui stat. În felul acesta tipurile mai importante ale legendelor istorice tratează despre întemeietori de locuri, despre originea triburilor, despre conducători de triburi şi cnezi, despre toponomie, în măsura în care aceasta se află în legătură cu evenimente istorice. Menţionăm de asemenea comunicarea lui Ch. Joisten — Franţa, *Les attestations écrites de thèmes légendaires antérieures au XVIII-e siècle dans les Alpes françaises*, bogată în material ilustrativ şi comunicarea cercetătoarei A. De Félice — Franţa — *Contes et traditions orales de l'ancien Théâtre français chez Rabelais et chez La Fontaine*, care inventariază motivele folclorice din operele scriitorilor francezi citaţi.

Diferitele aspecte ale legendelor şi mitului au fost obiectul unui grup numeros de referate prezentate în cadrul acestei secţii. Este suficient să cităm în acest sens comunicări ca cele ale lui St. Imellos — Grecia — *Neugriechische Volkserzählungen über den Betrug von Feinden durch eine List und ihre Beziehungen zu alten Mythen*, în care sînt stabilite paralele între povestirile neogreceşti avînd ca temă înşelarea duşmanului (potcovirea inversă a cailor, spargerea stupilor şi alungarea albinelor către inamic etc.) şi miturile antice în care sînt regăsite aceleaşi motive epice. Longevitatea motivelor epice a constituit şi tema comunicării lui M. Matičetov — Iugoslavia, *„Duhovin" — das Kind in Schlangengestalt. Ein Kontinuitäts — Beispiel in der mündlichen Überlieferung Nordistriens von der Mitte des 17. Jh. bis zur Gegenwart*; la această dată autorul urmăreşte atestarea în naraţiuni a motivului „copilul cu chip de şarpe" începînd cu secolul XVII şi sfîrşind cu contemporaneitatea. Elemente ale mitologiei în literatură, mai ales în basme, au făcut obiectul mai multor comunicări: V.V. Pomeranţeva — U.R.S.S., *Obrazy „nizšej" mifologii v russkoj bytovoj* *skazke*; Y.T. Lewinsky — Israel, *Les rites nuptiaux entre deux mondes*, care reia şi dă o altă interpretare — cea a luptei dintre moarte şi viaţă — obiceiului nunţii mortului atît de răspîndit la români şi obiect al unui temeinic studiu al lui I. Muşlea; E. Brunner-Traut — R.F. a Germaniei, *Altägyptische Mythen im Physiologus*; raportul dintre istorie şi legendă, G. Burde-Schneidewind, *Sage und Wirklichkeit — Beziehungen zwischen historischem Ereignis und Sagengestaltung*; studiul unui unic tip de legendă, cum ar fi legendele despre sanctuare, G. Profeta — Italia, *Les légendes sur l'origine des Sanctuaires*, sau aspecte stilistice ale aceleiaşi specii literare, tema comunicării lui T. Brill — România, *Einige Aspekte der „loci comunes" in der rumänischen Sagen und Legenden.*

Secţia „Varia" a congresului a pus în discuţie subiecte de mare diversitate, atît cu caracter teoretic (R. Niculescu — România, *Une contribution roumaine à la définition d'une esthétique du conte folklorique — „Estetica basmului" (l'Esthétique du conte) de George Călinescu*; M. Galley — Franţa, *Conte et métaphore*; C. H. Tillhagen — Suedia, *Die Zaubermacht des Ungewöhnlichen*) cît şi subiecte tratînd aspecte particulare ale naraţiunii (V. Cartianu — România, *Analogies between Celtic and Romanian Folktales*; A. Louis — Tunisia, *Contes moraux à personnages animaux dans le centre et le sud de la Tunisie* etc.)

Comunicările ţinute în timpul congresului s-au caracterizat printr-o înaltă ţinută ştiinţifică, iar discuţiile purtate au marcat interesul specialiştilor pentru punctele de vedere enunţate, pentru aspectele metodologice şi ineditul materialului prezentat în referate. Cercetătorii au apreciat necesitatea unor informări reciproce mai ample astfel încît atmosfera activă de lucru instituită, în timpul desfăşurării congresului, să fie continuată în viitor. S-a remarcat totodată lipsa unor metode unice sau similare în faţa unor fapte de folclor analoge. Metodele foarte diferite, aplicate realităţii folclorice, îngreuiază posibilitatea comparării datelor obţinute în cercetare. Tehnica prelucrării datelor folclorice este la rîndul ei inegală. Specialiştii prezenţi au considerat utilă iniţierea unei dezbateri asupra problemelor metodologiei în literatura populară orală.

Un loc aparte în desfăşurarea congresului l-au ocupat cercetătorii români. Spaţiul nu ne permite discutarea valorii ştiinţifice a celor 23 de comunicări prezentate de delegaţia românească; considerăm însă necesară fie şi numai enumerarea lor pentru a putea avea imaginea sferei cercetărilor de specialitate din ţara noastră.

Secţia I-a (legităţi şi structura naraţiunilor; snoava): prof. Mihai Pop, *La poètique du conte populaire*; I.C. Chiţimia, *Contamination et mutation comme mode de création dans la structure des narrations populaires*; Stanca Fotino, *Essai de déchiffrement du modèle du conte fantastique roumain*; G. Vrabie, *Le conte populaire-prose à structure moderne?*; P. Ruxăndoiu, *Éléments narratifs conservés dans la structure des proverbes*; C. Bărbulescu, *Quelques constances dans la structure du conte populaire roumain*; G. Vöö, *L'importance des éléments comiques dans les narrations populaires hongroises*; J. Faragó, *Auf Missverstehen fremder Wőrter beruhende Volksschwänke (A Th 1966, 1322)*; M. Novicov, *La stéréotypie et l'invention dans le conte populaire roumain*; N. Roşianu, *Struktura i funkcii tradicionnyx formul skazki.*

Secţia a II-a (date anterioare sec. al XVIII-lea referitoare la naraţiuni populare; legende şi mituri): M. Brătulescu, *Stages in the Transformation of Folk Narrative under the Influence of Christianity*; T. Brill, *Einige Aspekte der „loci comunes" in der rumänischen Sagen und Legenden*; C. Eretescu, *Personnages démoniaques dans les narrations populaires roumaines*; N. Rădulescu, *Mythologische Motive in einigen rumänischen Volksbräuchen*;

Secţia a III-a (Varia): H. Markel, *Das Erzählen für Kinder bei den Siebenbürger Sachsen*; A. Matei, *L'utopie de la jeunesse immortelle dans les narrations populaires roumaines*; I. Taloş, *Märchenmotive in den rumänischen Kolinden*; N. Constantinescu, *Observations sur le style d'un conteur de la Valachie;* L. Bîrgu-Georgescu; *Quelques éléments d'absurde dans le conte contemporain roumain*; R. Niculescu, *Une contribution roumaine à la définition d'une esthétique du conte folklorique — „Estetica basmului" (l'Esthétique du conte) de George Călinescu*; V. Cordun, *Concordances entre le conte populaire et le diagramme cosmique chinois*; V. Cartianu, *Analogies between Celtic and Romanian Folktales*; G. Suliţeanu, *La musique dans les narrations des Orientaux de Roumanie.*

Şcoala folcloristică românească a fost prezentă în timpul congresului nu numai prin referatele enumerate. În vederea congresului, nr. 4 (tomul 14) 1969 al *Revistei de etnografie şi folclor* a fost dedicat în întregime problemelor naraţiunii populare; comitetul local de organizare al congresului (preşedinte prof. M. Pop, secretar Al. Amzulescu) a editat un volum de contribuţii româneşti la cercetarea naraţiunilor populare. Volumul a întrunit articole semnate de Viorica Nişcov, Ovidiu Bîrlea, Corneliu Bărbulescu, Tony Brill, Sabina Cornelia Stroescu.

Cu ocazia congresului a fost deschisă o expoziţie a cărţii de specialitate, în care au fost prezentate aproximativ 500 de volume din 22 de ţări.

Cel de al *V-lea Congres al Societăţii Internaţionale pentru Cercetarea Naraţiunilor Populare* s-a desfăşurat concomitent cu primul *Festival Internaţional de Folclor „România '69"*. Acest fapt a prilejuit cunoaşterea nemijlocită a vitalităţii folclorului din ţara noastră, a facilitat stabilirea unei relaţii fireşti între nivelul cercetărilor ce se întreprind în ţara noastră, în domeniul folclorului, şi realitatea din care acestea îşi extrag substanţa.

Şedinţa I.S.F.N.R. ţinută la încheierea lucrărilor congresului a apreciat succesul lucrărilor celui de al V-lea Congres, validitatea tematicii propuse spre dezbatere, nivelul ştiinţific de ansamblu.

Pentru cercetarea românească de specialitate, congresul naraţiunilor populare desfăşurat la Bucureşti a constituit o confruntare extrem de utilă. Ea a demonstrat valoarea ştiinţifică a contribuţiilor româneşti din domeniul cercetărilor folclorice, care au dobîndit valenţa necesară a circuitului internaţional.

C. Eretescu

ÎNSEMNĂRI PE MARGINEA PRIMULUI FESTIVAL ŞI CONCURS INTERNAŢIONAL DE FOLCLOR „ROMÂNIA '69"

Cel mai de seamă eveniment folcloric al anului 1969 a fost, fără îndoială, „Primul festival şi concurs internaţional de folclor România '69", desfăşurat între 26 august şi 6 septembrie. A fost o grandioasă sărbătoare a muzicii, dansului, poeziei şi portului popular, cu o participare deosebit de bogată, atît din cuprinsul ţării cît şi de peste hotare.

Manifestările au fost multiple : spectacole oferite publicului, atît de formaţiile ţării gazdă cît şi de cele venite de pe meleagurile a trei continente : Europa, Africa şi Asia ; un tîrg de artă populară românească ; o expoziţie internaţională de artă populară ; o zi închinată cîntecului popular românesc ; parada portului popular ; un concurs internaţional al costumului popular ; un concurs internaţional de muzică şi dans popular ; o sesiune de comunicări ştiinţifice ş.a. O seamă de manifestări au avut loc concomitent în mai multe localităţi din ţară (Constanţa, Mamaia, Eforie Nord, Eforie Sud, Techirghiol, Ploieşti, Sinaia, Predeal, Braşov, Făgăraş, Sibiu, Buzău, Piteşti, Tîrgovişte, Olteniţa, Giurgiu şi Turnu-Măgurele), iar prin emisiunile de radio şi televiziune festivalul s-a făcut simţit în toate colţurile ţării, la sate şi la oraşe, şi prin unele emisiuni preluate de către posturile emiţătoare străine, chiar şi în străinătate.

Sesiunea ştiinţifică pe tema „Creaţia populară în contemporaneitate" a întrunit o largă pleiadă de oameni de ştiinţă din toate colţurile lumii, care timp de trei zile (1—3 septembrie) au dezbătut numeroase probleme de etnografie şi folclor. Un volum ne va înfăţişa textele comunicărilor respective.

La concursul internaţional de folclor au participat 21 de formaţii artistice din 16 ţări : Anglia, Bulgaria, Cehoslovacia (2 formaţii), Elveţia, Franţa, R.D. Germană, R.F. a Germaniei, Italia (2 formaţii), Iugoslavia (2 formaţii), R.P. Mongolă, Polonia, Tunisia, Ungaria, U.R.S.S. şi România (3 formaţii). Frumuseţea, bogăţia şi varietatea artei populare, de pe trei continente, a fost călduros primită de publicul spectator cît şi de către juriul internaţional. S-au confruntat creaţii artistice uneori extrem de diferite între ele. Dacă în folclorul multor popoare, din apusul şi centrul Europei, pe de o parte, şi cel al ţărilor din sud-estul Europei pe de altă parte, se pot observa numeroase trăsături comune, folclorul celor două ţări din orientul apropiat şi din orientul îndepărtat, Tunisia şi Mongolia, s-a înfăţişat, la o primă impresie, cu totul diferit. O examinare mai atentă desluşeşte însă că şi aci, în ciuda marii depărtări dintre popoare şi în ciuda unor culturi muzicale felurite, regăsim o seamă de trăsături comune. Cîntarea cu caracter recitativ a unui bătrîn tunisian ne-a amintit străvechea noastră doină, precum şi multe cîntări asemănătoare ca stil, întîlnite la numeroase popoare din Balcani pînă în cele mai îndepărtate ţinuturi ale răsăritului. Unele din întorsăturile melodice pentatonice, din melodiile pe care le-au cîntat artiştii mongoli, le întîlnim pe toate meridianele. Văzînd instrumentele muzicale ale tunisienilor şi ascultîndu-le viersul, constaţi că ele sînt cunoscute multor altor popoare, ca bunăoară „mezued", cimpoiul. „Naiul" arab, un fluier cu ţeavă complet deschisă la amîndouă capetele se înrudeşte cu instrumentele muzicale din lumea întreagă : ne aminteşte în primul rînd fluierul moldovenesc şi cavalul bulgăresc ; lăuta („l-ud") se înrudeşte cu lăutele europene şi cu bătrîna noastră cobză ; „tabla kbira", toba mare cu o membrană bătută cu un mai de lemn iar cealaltă cu o nuia, o întîlnim în forme identice la greci, albanezi, bulgari, iugoslavi, la muzicanţii turco-tătari din Dobrogea ş.a.m.d.

Publicul spectator, ca şi membrii juriului internaţional, a apreciat mai cu seamă creaţiile autentic populare în interpretarea unor artişti populari autentici. Mă refer la cele cîntate de cimpoierul prahovean Dumitru Stanciu, de maramureşeanca Titiana Mihai, de bucovineanul Dumitru Capră şi de marele număr de soli ai cîntecului nostru popular sosiţi din toate colţurile ţării, care au susţinut spectacolul folcloric „prezentat pentru specialiştii străini" (de ce numai pentru aceştia ?) în seara zilei de 30 august pe scena Teatrului Naţional, sala Studio. Mă gîndesc apoi la minunatul joc mut, fără muzică şi fără strigături, al ansamblului „Joža Vlahovic" din Zagreb (Iugoslavia), la bocetul din nai al lui Gheorghe Zamfir, la cîntecele lui Alexandru Vorobiov, solist al Ansamblului „Rovesnic" din Stavropol (URSS), pe care şi le-a acompaniat singur cu balalaica, la cîntările soliştilor mongoli Tendusuren, Tumurbat ori Nadmid, la Bruna Caron, solista ansamblului italian „Danzerini di Lucinico" şi la mulţi alţii.

Că ţara noastră se poate mîndri cu un folclor extrem de bogat şi de variat este astăzi un fapt pretutindeni cunoscut. O dovedesc, între altele, numeroasele succese dobîndite pe toate meridianele de rapsozii cîntecului popular romînesc. Şi cu prilejul festivalului şi concursului internaţional, după cum se ştie, ansamblurile romîneşti participante la concurs s-au clasat pe loc de frunte. Am greşi însă dacă ne-am culca mulţumiţi pe laurii acestor succese, dacă am socoti că nu se poate şi mai bine. O seamă de fapte negative au ieşit la iveală. De aceea o analiză şi o dezbatere amănunţită a programelor folclorice înfăţişate publicului, atît de către formaţiile artistice de amatori cît şi de către cele profesioniste, ne-ar arăta, totodată, căile spre primenirea şi îmbogăţirea repertoriilor şi spre ridicarea necontenită a calităţii interpretării, în folosul unei cît mai depline puneri în valoare a minunatei creaţii artistice a poporului nostru.

Tiberiu Alexandru

★

Menirea unui festival internaţional de folclor este de a strînge laolaltă pe solii unor popoare diferite, însufleţiţi de acelaşi nobil ideal al cultivării creaţiei populare. Numeroase au fost ţările care şi-au trimis mesajul la primul festival internaţional „România '69" organizat la sfîrşitul lunii august 1969, în Bucureşti. Numeroase au fost de asemenea momentele care au prilejuit o veritabilă încîntare iubitorilor acestui gen de manifestări. Amintim îndeosebi cele cîteva seri folclorice, în care s-au prezentat grupuri — în mare majoritate săteşti — din toate colţurile ţării, cu obiceiuri, cîntece şi dansuri autentice, precum şi splendida paradă a costumelor pe care am putut-o admira pe străzile Capitalei.

Cercetătorii dansului popular au avut multe ocazii în care au putut vedea ceea ce îi interesa, înainte de toate, întrucît concursul desfăşurat în acele zile, ca şi spectacolele, s-a bazat în bună parte pe elementul coregrafic.

Echipele participante la concurs au arătat 3 concepţii diferite. Unele — cam multe — au preferat diverse aranjamente scenice din care autenticitatea era ostracizată în cea mai mare parte, în folosul tendinţei spre un grad cît mai înalt al „virtuozităţii tehnice". Altele au prezentat un material folcloric stilizat discret, în care intervenţia regizorală nu era supărătoare; ansamblul bulgăresc şi cel ceh, de exemplu, au mers fără stridenţe, în această direcţie. Altele, în sfîrşit, au păstrat o linie de autenticitate folclorică aproape pură. Printre acestea din urmă s-a situat mai ales grupul din Zagreb, cu dansuri simple dar pline de naturaleţe şi farmec; valoarea lui a fost atît de evidentă încît ea a rezistat pînă şi neînţeleselor criterii de „clasificare"; astfel că a reuşit în final să obţină premiul întîi. Este de citat şi ansamblul englezesc, atît pentru acurateţea prezentării cît şi pentru unele contingenţe structurale cu folclorul românesc. În sfîrşit ne-a făcut o plăcere deosebită prezenţa unui grup folcloric din Uzdin (Banatul iugoslav), care şi-a desfăşurat în cadrul unei nunţi, adusă pe scenă, elementele folclorice tradiţionale.

Era de dorit ca ţara gazdă — România — să iasă în relief, în această competiţie măcar cu cîteva din aspectele bogatului şi variatului ei folclor coregrafic. Acesta era uşor de selectat, cu atît mai mult cu cît concursul premergător festivalului ne arătase — cu puţin înainte — cîteva echipe săteşti foarte autentice şi valoroase. Citez, spre pildă, cîteva : Căluşarii din Vîlcele (Olt) şi Conţeşti (Teleorman), grupurile feminine din Căpîlna (Tîrnave) şi Bilca (Suceava), dansatorii din Mogoşeşti (Maramureş), Pucheni (Dîmboviţa), Urca (Turda) la care s-ar putea adăuga şi altele pe care spaţiul nu ne îngăduie să le amintim. Din păcate faptele nu s-au petrecut astfel. Am avut de suportat 3 ansambluri : Poeniţa (Braşov), Balada (Bucureşti), şi Junii Sibiului, care s-au întrecut parcă între ele, în numele unei „virtuozităţi tehnice" împinsă pînă la paroxism, să repete aceleaşi şi aceleaşi clişee compoziţionale care pot fi orice, numai folclor nu ! Am regăsit în aceste cazuri tot ceea ce a fost de atîtea ori criticat : toate exagerările desenului coregrafic şi aranjamentul scenic (prea multe linii, cercuri, diagonale şi alte figuri geometrice), ale stilului (viteză, intensitatea bătăilor, dimensiunile paşilor etc.), şi ale altor elemente, unele chiar inexistente la noi, de exemplu îngenunchierile patetic-teatrale de la sfîrşitul jocului; de asemenea costumele aşa-zis „stilizate" şi bălţate, tarafurile încărcate şi standardizate ş.a. Specificul zonal sau regional, chiar şi cel naţional, au fost astfel aproape total îngropate sub asemenea povară de prost gust.

„Succesul" de public a fost poate asigurat, pentru gustul îndoielnic al unei categorii încă destul de largi de „instructori" care apreciază tocmai ceea ce este mai strident şi mai brutal în „izmenelile" coregrafice atît de plastic veştejite în memorabila tabletă argheziană din „Argeşul" anilor trecuţi. Nu au lipsit desigur unele declaraţii favorabile ale unor oaspeţi, fie complezenţi, fie neavizaţi. Dar pentru cei care trăiesc şi simt adevărata autenticitate a dansului popular acestea sînt exagerări inadmisibile. De altfel, toţi cercetătorii străini care în această perioadă au vizitat Institutul nostru, precum şi alţi specialişti, s-au exprimat, fără excepţie, împotriva acestei valorificări a folclorului coregrafic. Citez printre alţii pe : Roger Lecotté (Franţa), Pierre Goron, fraţii Lancelot (Franţa), Miliţa Ilin (R.S.F. Iugoslavia), St. Djudjev (R.P. Bulgaria), György Martin (R.P. Ungară), K. Petermann (R.D. Germană).

Este de dorit ca pe viitor asemenea situaţii să fie cu grijă evitate. Un festival „de folclor" ar trebui să fie onorat înainte de toate prin... folclor. E necesar să se înţeleagă în sfîrşit că prelucrările, stilizările şi alte asemenea moduri de lucru, oricît de bune ar fi ele (ceea ce nu prea a fost cazul pînă acum), reprezintă cu totul altceva ; şi acest lucru trebuie spus de fiecare dată cu sinceritate, fără a ne ascunde sub eticheta comodă a folclorului. De asemenea, cred că în atari manifestări este bine să fie consultat mai temeinic, şi la timp, Institutul de etnografie şi folclor.

Andrei Bucşan

★

Conceput ca o amplă manifestare menită să înfăţişeze diferitele aspecte ale culturii populare în contextul vieţii moderne, primul festival şi concurs internaţional de folclor, desfăşurat în ultimele zile ale lui august şi primele zile ale lui septembrie 1969, în capitala ţării noastre, a prilejuit şi o interesantă trecere în revistă a creaţiei populare plastice, atît străine, cît mai ales a celei româneşti. Modalităţile diverse de prezentare a artei populare au făcut cu atît mai atractivă această trecere în revistă.

Se cuvine, fireşte, în primul rînd să amintim Expoziţia internaţională de artă populară, deschisă în sala de marmură a Casei Scînteii. Participarea străină nu a fost prea largă, această primă expoziţie internaţională de acest fel constituind doar un început, fecund mai ales prin sugestiile pentru viitor, desprinse din felul în care ţările participante au înţeles însăşi tema expoziţiei care se intitula de „artă populară". Pentru orice vizitator al expoziţiei a fost limpede că în sălile ei erau strînse la un loc obiecte foarte variate, unele din ele neintegrîndu-se, într-un anume sens, conceptului de artă populară. O parte din aceste obiecte, ca de pildă picturile şi gravurile, ar fi putut fi expuse într-o expoziţie de artă plastică, altele puteau face parte din colecţii de arte decorative şi aplicate, iar altele în sfîrşit din expoziţii de artă populară tradiţională. Situaţia aceasta reflectă, pe plan concret, discuţiile teoretice duse de cîteva decenii încoace cu privire la delimitările dintre arta populară şi arta amatorilor, dintre artele decorative şi aplicate şi cele practicate în cadrul aşa-numitelor „hobby" sau „Steckenpferd", adică îndeletnicirile ce fac să treacă în chip plăcut şi folositor timpul liber. Este vorba de noţiuni diferite, acoperind realităţi diverse, toate însă demonstrînd necesitatea socială a artei în societatea modernă automatizată. Era firesc, în aceste condiţii, ca ţările participante să prezinte o varietate de aspecte ale „artei populare", cel puţin la prima vedere oarecum derutante. Franţa, de pildă, era prezentată cu o serie de produse admirabil finisate, confecţionate în ateliere meşteşugăreşti specializate în producerea de obiecte de lux destinate comerţului. Ceramica imitînd modele vechi, bijuteriile inspirate din arta epocilor trecute, sticlăria, cravatele ţesute în Bretonia, lemnul, au fost de o calitate indiscutabilă, demonstrînd înaltul nivel al artizanilor francezi, conlucrînd cu artiştii plastici ca autori ai proiectelor. Poate că de fapt avem a face cu o producţie similară celei realizate la noi de artiştii din Fondul Plastic, pe care, fireşte, noi nu-i includem în categoria creatorilor de artă populară. Tot din ateliere, cu tradiţie îndelungată a meşteşugurilor artistice, au provenit şi obiectele de ceramică prezentate de Mongolia, în care uşor se străvede moştenirea prestigioasă a artei orientale. Ceva mai apropiat de înţelegerea noastră a artei de amatori a fost standul Ungariei, în care erau expuse mai ales ţesături şi broderii, unele dintre ele inspirate de modele ţărăneşti celebre. Polonia a fost prezentă cu o serie de obiecte de lemn sculptat şi colorat care continuă o veche tradiţie a artei populare poloneze, după cum nu au lipsit nici cunoscutele tăieturi de hîrtie colorată, gen în aparenţă minor dar de delicate efecte vizuale. R.D. Germană a adus, alături de cîteva imprimeuri şi alte obiecte de artă decorativă, o serie de picturi şi gravuri lucrate de artişti amatori, vădind temeinice cunoştinţe în genurile de artă respective.

Participarea românească la expoziţia internaţională de artă populară înglobează şi tradiţionala bienală de artă populară, farmecul creaţiei artistice a poporului nostru strălucind aşadar în sute şi sute de obiecte din toate judeţele ţării. Privirea a fost atrasă de costumele din Argeş şi Muscel, de cele din Arad şi Suceava, de sumanele bihorene sau de cele bucovinene. Din ce în ce mai bine şi mai masiv reprezentată în cursul ultimelor două bienale a fost partea centrală a Munteniei, celebrul ţinut al Codrului Vlăsiei, străveche regiune românească din marea cîmpie a Dunării, acoperind aproximativ actualele judeţe Vlaşca şi Ilfov, cu costume surprinzător de variate, în care alături de fondul puternic autohton se pot distinge şi unele ecouri ale Orientului de veche tradiţie. Un orient mai accentuat în trăsăturile sale au oferit panourile cu artă populară dobrogeană pe care apar străveziile broderii tătăreşti şi turceşti, aducînd decorul sugestiv al lumii orientale cu o floră şi faună stilizată într-o manieră proprie. Ceramica smălţuită şi nesmălţuită, din foarte multe centre de olari, a fost reprezentată de piese noi care se ridică la valoarea celor din muzeele noastre. Destul de bine înfăţişată a fost şi arta lemnului, lucru pe care nu-l putem spune despre prelucrarea artistică a metalelor, gen foarte puţin prezent în expoziţiile noastre în genere. Broderiile pe piele, cojoacele şi chimirele se aflau într-o mare varietate ornamentală în standurile tuturor zonelor etnografice. Alături de costumele româneşti au fost prezentate şi costume ungureşti, săseşti şi secuieşti, a căror tonalitate cromatică şi încărcare decorativă adăuga note caracteristice ansamblului expoziţiei.

De mai mică amploare dar de o structură mai clară, şi într-un fel mai sugestivă, a fost expoziţia organizată la Muzeul Satului cu tema „Meşteşuguri şi îndeletniciri casnice artistice româneşti''. Expoziţia aranjată cu gust şi pricepere de un colectiv condus de şefa de secţie Georgeta Stoica, de la Muzeul Satului, înfăţişa aspecte actuale ale artei populare româneşti ilustrînd în principal teza continuităţii tradiţionale în mediile rurale. Într-adevăr, se puteau admira foarte frumoase vase de pămînt ars din centrele de la Vlădeşti-Vîlcea, Sălişte—Maramureş, Rădăuţi—Bucovina şi altele, lucrate de meşteri olari cunoscuţi pentru realizările lor. Obiectele de lemn crestat se aflau într-un număr mare, unul din cei mai talentaţi meşteri, Nicolae Cernat din Şugag—Sebeş fiind prezent şi el în sală, lucrînd într-un mic atelier improvizat. Aceeaşi idee a unei expuneri vii, dinamice, se regăsea şi în sectorul textilelor, unde vestita ţesătoare Maria Spiridon, din ţara Oltului, lucra în faţa vizitatorilor frumoase ştergare şi feţe de masă din Făgăraş. În sfîrşit şi arta cojocarilor era ilustrată de meşteşugul lui Dumitru Sofonea, lucrînd în expoziţie pieptare, chimire. În ansamblu expoziţia de la Muzeul Satului era de un caracter mai actual decît cea organizată de Casa Centrală a Creaţiei Populare, demonstrînd într-un mod mai pregnant, subliniat şi de prezenţa meşterilor, vigoarea artei populare româneşti care se dezvoltă în condiţiile industrializării ţării, dar păstrînd virtuţile unei arte spontane şi robuste cu adînci rădăcini tradiţionale.

Ideea actualităţii artei noastre populare şi a posibilităţilor ei de valorificare era dusă şi mai departe de o a treia manifestare din cadrul primului festival şi concurs internaţional de folclor, anume de „Tîrgul de artă populară'' organizat de asemenea în preajma Muzeului Satului. În cîteva tonete (cu totul neinspirat construite şi de o monotonie supărătoare) erau expuse numeroase produse ale celor mai renumite centre de artă populară din toată ţara. La preţuri modice puteau fi cumpărate lăzi şi lădiţe de fag scrijelat de la Buduroasa—Bihor, vase de ceramică de la Oboga, Hurez, Marginea, Sălişte—Maramureş, cojocele şi pieptare de Beiuş şi Vaşcău, straie miţoase de Bran şi Vrancea, costume ţărăneşti din multe zone etnografice ale ţării, fluiere şi vase de lemn aduse de ciubărari moţi din munţii Apuseni. Tîrgul a fost una dintre cele mai eficiente forme de prezentare şi de propagandă în rîndurile miilor de turişti străini care l-au vizitat şi care în sfîrşit puteau să cumpere obiecte de artă ţărănească românească autentică, aşa cum puteau fi văzute şi în muzeele noastre de artă populară, dar care pentru prima oară erau oferite pe piaţă.

Dacă la aceste trei manifestări adăugăm şi standul de artizanat şi artă populară al UCECOM-ului din cadrul Expoziţiei realizărilor economiei naţionale, deschis în aceeaşi perioadă a anului, avem imaginea locului important pe care arta populară îl are în ansamblul vieţii noastre economice şi sociale, loc pentru care etnografii şi folcloriştii din România au dus o luptă şi au depus o muncă susţinută timp de două decenii. Se poate spune că acest loc este deci şi rezultatul concret al muncii ştiinţifice desfăşurate de cadrele de cercetare din Institutele Academiei Republicii Socialiste România.

Paul Petrescu

GHEORGHE VRABIE, *Folcloristica română — Evoluţie, curente, metode*, Editura pentru literatură, [Bucureşti] 1968, p. 445.

Rezultat al unei experienţe de mai multe decenii şi reluînd materia unui curs universitar, cartea lui Gh. Vrabie *Folcloristica română* oferă, atît cititorului de specialitate cît şi publicului iubitor de cultură, un istoric al preocupărilor de folclor din ţara noastră.

Dezideratul autorului (expus în prefaţă) este realizarea unui studiu de sinteză, conceput pe curente şi şcoli. Materialul este grupat în cinci părţi mari, subdivizate în capitole şi intitulate :

I. Începuturile folcloristicii ;

II. Folcloristica română în epoca romantică ;

III. Folcloristica română în ultimele decenii ale secolului al XIX-lea ;

IV. Folcloristica română în prima jumătate a secolului al XX-lea ;

V. Folcloristica română în ultimele decenii.

Partea a V-a cuprinde şi un ,,Indici [sic] de autori''.

De la început se impun remarcate : metoda grupării cercetătorilor în jurul unei figuri de mare prestigiu (Alecsandri, Hasdeu, Densusianu, Gusti) şi integrarea cercetărilor de folclor din România în mişcarea culturală europeană. Echivalenţele şi izvoarele din folcloristica generală, prezentate de autor, aprofundează şi lămuresc, de multe ori, sensul studiilor româneşti. Cel mai bogat exemplificat apare comparativismul, iniţiat de fraţii Grimm. Preluată în folcloristica română de fraţii Schott, metoda comparativă a fost folosită cu deosebită erudiţie şi remarcabile rezultate de B.P. Hasdeu.

Deşi urmăreşte fenomenul folcloric românesc, autorul îşi propune cu stăruinţă să prezinte problematica folcloristică românească în contextul larg european ; el urmăreşte totodată perfecţionarea adusă metodei de cercetare de către diverşi oameni de ştiinţă precum şi filierele prin care acestea ajung la cercetătorii români. Desigur, şi acest lucru este firesc, istoricul folcloristicii româneşti nu a urmat întrutotul istoricul folcloristicii generale. Folcloristica românească, ancorată în problematica social-culturală proprie ţării noastre, a acordat prioritate unor anumite probleme, a folosit şi dezvoltat cu precădere anumite metode. Aceasta îi şi conferă o remarcabilă specificitate. Ne miră de aceea că autorul, după o teoretizare a curentului antropologic de provenienţă engleză — făcută de altfel pe o jumătate de pagină —, exclamă deziluzionat : ,,Dar folcloristica română a rămas străină de acest curent''. Nu credem că este singurul curent care nu influenţează folcloristica românească, iar, faţă de economia cărţii, acea jumătate de pagină ar fi permis autorului să insiste ceva mai mult, de exemplu, asupra aportului lui Cantemir, calificat : etnograf şi mai puţin folclorist. După alţi cercetători, D. Cantemir este un precursor al folclorului literar (primul care se ocupă de legende, proverbe, snoave, colinde, descîntece, blesteme, bocete, oraţie de nuntă), al folclorului coregrafic şi al celui muzical, creînd chiar un sistem propriu de notație (cf. Al. Bistrițeanu, în „SCILF", an. II, 1953 și Adrian Fochi, în „REF", an. IX, 1964, nr. 1—2).

O altă caracteristică a cărții este încercarea autorului de a prezenta cît mai reliefat personalități de seamă din folcloristica românească, motiv pentru care discută momentul istoric, curentele de mare circulație în epocă, formația scriitorului, aportul său în general în cultura românească. Metoda întrebuințată cu mare succes de G. Călinescu în *Istoria literaturii române*, cere o deosebită atenție în dozarea elementelor necesare prezentării. Astfel, în capitolul dedicat lui Alecsandri, este demonstrat cu mare bogăție de argumente rolul de factor cultural-politic de prim rang al acestuia. Activitatea politică este indiscutabil o latură importantă a personalității poetului, dar insistențele și detaliile date de prof. Vrabie nu aduc nimic nou în prezentarea folcloristului Alecsandri. Un capitol în care insistențele de explicare a formației filologice a celui studiat, departe de a fi inutile, ajută substanțial definirii concepției sale asupra studierii folclorului, este capitolul dedicat lui O. Densusianu.

Capitole deosebit de interesante, prin noutatea lor într-o lucrare de sinteză, sînt cele în care este discutată, sau inserată măcar, contribuția folcloriștilor sași și maghiari la cercetările de folclor, traducerile comentate ale lui Léo Bachelin (pentru sec. XIX) și preocupările de folclor la scriitori ca Blaga, Pillat, Voiculescu și Eliade, nemaistudiați din această perspectivă.

În succesiunea de curente (iluminism, romantism, mitologic, estetic, filologic, istoric, morfologic, sociologic ...) trebuie relevată prezența școlii sociologice de la București condusă de D. Gusti. Aceasta, prin complexitatea metodelor și modernitatea tehnicii de culegere și interpretare a materialului, aprofundează studiile de folclor, anunțînd școala folcloristică de astăzi.

Meritele și valoarea metodologică a cercetărilor de folclor, inițiate de școala sociologică, au fost relevate cu diferite prilejuri. De aceea, plasarea acestei școli la coada unui capitol (Partea a IV-a, Capitolul III, p. 365—371) subintitulat „Alte orientări folcloristice" și consumarea întregii problematici inițiată de aceasta pe parcursul cîtorva pagini nu este de natură să ofere cititorului o justă apreciere a contribuției pe care școala sociologică a adus-o la dezvoltarea folcloristicii.

În ultima parte, dedicată instituțiilor și direcțiilor actuale ale folcloristicii românești, prof. Vrabie trece în revistă o seamă de persoane, instituții și lucrări, care prin simpla lor inserare dovedesc dezvoltarea deosebită a acestei științei în epoca noastră.

Lucrarea, avînd ca bază un curs universitar, păstrează adesea arhitectura de prelegere. De aici provine poate tendința de etichetare a folcloriștilor, în buni sau răi, fără o expunere critică de motive (Văcăreștii = răi, vezi p. 23; Iordache Golescu = bun, vezi p. 25); sau prezentarea simplificată scolastic, pînă la schemă, a unor figuri de seamă din folcloristica românească (Alecsandri, Hasdeu).

Autorul este urmărit, în tot cuprinsul cărții, de dorința de a ne comunica totul despre autori, epoci și ecouri europene. O asemenea tentativă, lăudabilă, duce adesea la tratări superficiale, confuze, ideile apărînd ca niște concluzii expuse didacticist, a căror demonstrație autorul nu o mai notează. Astfel: versul trohaic este un mod de „exprimare facilă", p. 23; „J. J. Rousseau, prin unele scrieri ale sale, a avut o mare influență și asupra literaturii", p. 44; Iorga a scris „pagini frumoase", p. 60; considerațiile folcloristice ale lui Marienescu constituie o „lectură amuzantă", p. 126; „în Baltagul ..., epoca evocată de Sadoveanu este aceea a Daciei lui Burebista și Deceneu", p. 342; Hasdeu vorbește despre substraturile geto-dace „cu destulă convingere", p. 335 și în sfîrșit constatarea că poezia populară este o „poezie remarcabilă", p. 310.

Limbajul general al cărții dă impresia de stil vorbit, oralitatea singură putînd să explice o serie de formule sau neglijențe pe care scrisul de obicei le suprimă. Citām pentru stilul vorbit formule ca: „În multele nevoi ale vieții ...." (p. 29) ... se mîngîie cu credința în ..." (p. 60). Dacă autorul se referă la scriitorii anteriori secolului XX, impresionează arhaizarea fortuită:

epocă ,,tîrzielnică'' (p. 18), ,,în ale sale cugetări'', (p. 59) ; ,,va fi cules adolescentul ...'' (p. 64), sau prin întrebuinţarea formei ,,adecă'', pentru ,,adică''.

În epoca modernă, pentru acomodare, termenii sînt căutaţi în alte domenii. În stilul administrativ profesorul Vrabie descoperă formula ,,asimilării în grad'' (p. 329) a literaturii populare cu cea cultă, iar în stilul ziaristic clişeele de tipul : ,,direcţie sănătoasă'' a literaturii (p. 329), Russo ,,veştejeşte'' idei retrograde (p. 59 şi 61) etc.

Neglijenţele stilistice duc fie la exprimări confuze (ex. ,,o reînviere ... [a epopeei] s-a putut face ... numai respectîndu-i cu stricteţe regulile genului. Doar că şi ele au fost înnoite,, — p.18) ; «Autorul ,,Ţiganiadei'' a fost pe deplin conştient de binefacerile *acesteia* » (p. 19) sau,, ... patriotism puternic şi propriu epocilor trecute'' (p. 4) ; fie la forme gramaticale neliterare ; ,,Amărăciunea .... face ca să nu se piardă ....'' (p. 12), ,,aceste producţii ...constituiesc'' (p. 98) ; ,,ar fi altele la care ....cuprind în ele'' (p. 269) ; ,,vor fi mai circulînd'' (p. 287). Şi dacă unele greşeli pot fi ale tiparului : ,,fablieux'' pt. fabliaux ; ,,înseşi'' pentru ,,însăşi'', prezenţa alternativă a formelor luminism-iluminism şi luminişti-iluminişti este cu atît mai curioasă cu cît autorul avizează la p. 7 : ,,ne ferim de a întrebuinţa termenul ,,iluminişti'', socotindu-l peiorativ [sic]''. De la p. 29 ,,i'' iniţial nu mai are valoare semantică negativistă pentru că Bariţ este influenţat de ,,iluminiştii'' englezi.

Dar dincolo de scheme, şabloane sau neglijenţe gramaticale, cartea răspunde necesităţii de a avea o istorie a folcloristicii, aducînd o contribuţie considerabilă de date. Ea prezintă folclorul în toată complexitatea lui, inclusiv aspectul muzical, subliniind interpătrunderile dintre folclor şi ştiinţele apropiate : etnologie, etnografie, sociologie.

Ruxandra Guţu

ERATĂ

Pag.:	rîndul:	coloana:	în loc de:	se va citi:
15	20		faze	fraze
15	22		faze	fraze
16	18	20	23	32
16	24	16	5	3
17	2	2	Faza	Fraza

Revista de etnografie şi folclor 1/1970

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (Sec. XIX – începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia ,,Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 1, p. 1–96, Bucureşti, 1970

I. P. „Informaţia" – c. 4071

43407

Lei 20.—

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 2

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil : *Redactor responsabil adjunct :*

Prof. univ. MIHAI POP ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie :

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă, se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al „Revistei de etnografie şi folclor".

« La revue d'ethnographie et de folklore » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,— F.F. 49,— DM 40.—

Toute commande de l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'ètranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI :
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 1970 Nr. 2

SUMAR

STUDII

Pag.

RADU NICULESCU, Contribuţii la cercetarea problematicii literare a cîntecului de leagăn 99
IOSIF HERŢEA, Cîteva particularităţi stilistice ale muzicii de joc oşeneşti. 113
CONSTANTIN ERETESCU, Noţiunea de *metamorfoză* în folclor. 121
EUGENIA CERNEA, Despre evoluţia doinei bucovinene. 133
GEORGETA MORARU-POPA, Contribuţii la tipologia plugului romănesc . . 143

MATERIALE

STANCA FOTINO, *Leruit* — cîntec ceremonial de înmormîntare 157

NOTE ŞI DISCUŢII

CORNELIA BELCIN, Date etnografice în volumul *Călători străini despre ţările române* 165

RECENZII

CONSTANTIN COSTEA, *Folclor coregrafic din Bihor*, Casa creaţiei populare a judeţului Bihor, [Oradea, 1968] (*Eugenia Crăciun*). 173
G. SPYRIDAKIS ŞI S. PERISTERIS, *Cîntece populare greceşti*, Atena, 1968 (*Nicolae Rădulescu*) 175

Rev. etn. folc. tom. 15. nr. 2. p. 97–178 Bucureşti 1970

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám: ________________

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET FOLKLORE

Tome 15 1970 N° 2

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

RADU NICULESCU, Contributions à l'étude littéraire de la berceuse folklorique 99

IOSIF HERŢEA, Quelques particularités stylistiques de la musique de danse de la zone de l'Oaş. 113

CONSTANTIN ERETESCU, La notion de *métamorphose* dans le folklore . . . 121

EUGENIA CERNEA, Sur l'évolution de la doïna de la Bucovina. 133

GEORGETA MORARU-POPA, Contribution à la typologie de la charrue roumaine 143

MATÉRIAUX

STANCA FOTINO, *Leruit* — chant cérémoniel d'enterrement 157

NOTES ET DISCUSSIONS

CORNELIA BELCIN, Données ethnographiques dans le volume *Călători străini despre ţările române* [Voyageurs étrangers à propos des pays roumains)]. 165

COMPTES RENDUS

CONSTANTIN COSTEA, *Folclor coregrafic din Bihor* (Folklore chorégraphique de Bihor). Maison de la création populaire du département de Bihor, [Oradea, 1968] (*Eugenia Crăciun*) 173

G. SPYRIDAKIS et S. PERISTERIS, *Cîntece populare greceşti* (Chants populaires grecs), Athènes, 1968 (*Nicolae Rădulescu*). 175

Rev. etn. folk., tome 15, nº 2, p. 97–178 Bucarest, 1970

CONTRIBUȚII LA CERCETAREA PROBLEMATICII LITERARE A CÎNTECULUI DE LEAGĂN*

RADU NICULESCU

Specie folclorică socotită minoră, cîntecul de leagăn atît la noi cît și peste hotare a fost abia în vremea din urmă abordat cu toată seriozitatea.

În ce privește domeniul românesc, descripții mai vechi dar pătrunzătoare, datorate în special lui Simeon Florea Marian și George Breazul[1], constituiseră deja, pînă în 1950, un util fond de date sistematizat. Totuși abia în ultimele două decenii, prin cele cîteva substanțiale sinteze și studii de detaliu, elaborate de Ovidiu Papadima, Emilia Comișel, Mariana Kahane, Ghizela Sulițeanu [2], au fost rezolvate, în linii generale, problemele caracterizării cîntecului de leagăn românesc.

A fost creată astfel o platformă de intuiții fundamentale de pe care se poate porni la extinderea cunoașterii acestei specii folclorice ca fenomen semnificativ capabil să intereseze, într-o măsură mai mare decît s-ar fi putut crede, istoria culturii.

Vom încerca să ilustrăm doar cîteva aspecte ale acestei posibile extinderi.

★

Un prim aspect controversabil al problematicii cîntecului de leagăn e unul de ordin ontologic : care este amploarea existenței reale a speciei „de leagăn" în practica populară tradițională?

Majoritatea autorilor afirmă universalitatea categoriei în virtutea postulatului unanimei răspîndiri atît a legănatului, cît și a expansivității

---

* Fragmente din acest studiu au format obiectul unei comunicări prezentate la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7—8 iulie 1969.

[1] S. Fl. Marian, *Nașterea la români*, București, 1892 ; G. Breazul, *Patrium Carmen*, Craiova, 1941.

[2] O. Papadima, *Cîntecul de leagăn*, în *Literatura populară română*, București, 1968, pp. 198—201 ; Emilia Comișel, *Cîntecul de leagăn* în *Istoria literaturii române*, vol. I, București, 1964, pp. 132—136 ; Mariana Kahane, *De la cîntecul de leagăn la doină*, în „Revista de etnografie și folclor", tom. X, 1965, nr. 5, pp. 477—489 ; Ghizela Sulițeanu, *Cîntecele de leagăn ale poporului român*, 1966, lucrare ms., la I.E.F. București.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 99—111, București, 1970

lirice a sentimentului matern. S-a sugerat chiar că specia ,,de leagăn'' ar putea fi printre puținele manifestări muzicale inerente omului. Theresa Brakeley bunăoară citează în această ordine de idei o populație indigenă sud-americană, nomadă, care nevoită fiind să străbată adesea teritorii ostile, deși nu practică curent cîntecul vocal, ar uza totuși — asiduu — de cîntece de leagăn fredonate cu glas scăzut, spre adormirea sugarilor al căror plîns ar putea da de știre dușmanului [3]. Axioma inevitabilității cîntecului de leagăn este împărtășită și de cercetători români [4].

În realitate lucrurile par a fi mai puțin simple.

Cercetări personale de teren ne-au arătat că practicarea cîntecului de leagăn — luînd termenul în accepția sa cea mai strînsă — nu este actualmente un act ineluctabil [5]. Am constatat astfel că fenomenul depinde, pare-se, în mult mai mare măsură decît în cazul cîntecului liric obișnuit, de factura temperamentală a interpretei potențiale (mama cu prunc mic), de tradiția familială, de anume împrejurări de ordin social. Cîntă așadar ,,de leagăn'' mamele cu disponibilitate afectivă mai mare, mamele care au deprins acest uz din familie, de asemenea mamele sau bunicile care — fapt important — nu-l socot dăunător (copilul nu va mai dormi nelegănat etc.). Pe de altă parte, există mame care declară că nu au timpul sau calmul necesar pentru atare îndeletniciri. Evident, am putea vedea în toate acestea o manifestare de relativă decadență, dacă este să presupunem că în satul românesc arhaic, cu o existență culturală rigid normată de tradiție, cîntecul de leagăn va fi fost în mod *necesar* utilizat.

Deocamdată, în diacronia lipsită de temeiuri documentare nu avem însă cum avansa. De aceea, mult mai importantă ni se pare abordarea în plan sincronic a unei chestiuni complementare, intim legate de însăși semnificația — în ancheta de teren — a *întrebării* puse și a *răspunsului* primit de la informator privind folosirea cîntecului de leagăn. Respectiv, ce subînțelegem, în definitiv, prin *cîntec de leagăn*?

★

De fapt, în dialectica răspunsului corect la această întrebare rezidă unul din aspectele principale ale interesului, multă vreme ignorat, al studierii atente a numitei modalități folclorice.

Or, Ghizela Sulițeanu [6] are perfectă dreptate cînd definește cîntecul de leagăn ca ,,manifestare ce cuprinde absolut toate produsele muzical literare ce prin practica lor constantă într-o anumită colectivitate [. . .] îndeplinesc funcția adormirii copilului ''. Funcționalitatea — se spune în continuare — e îndeplinită ,,de particularități structurale, muzical-poetice" inconfundabile (*op. cit.*, p. 6). În consecință, sub categoria cîntecului de leagăn vor intra de drept atît texte poetic ,,rotunde", cît și fragmente versificate, serii de interjecții, anacruze, secvențe în proză, fie numai vag modulate muzical, fie efectiv cîntate, și prezentînd, atît ca text cît și ca melodie, caractere morfologice mai mult sau mai puțin caracteristice. Ne-am afla cu alte cuvinte în prezența unei desfășurări *continue*, în evantai, de mijloace expresive pornind de la nivelul posibilităților poetice și melodice minime ale limbajului (recitativ-parlato, ,,la granița dintre vorbire și muzică", recitativ parlato-melopeic etc.— cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 10) și evoluînd, din aproape în aproape, pînă la forme poetico-muzicale cristalizate (cîntecul de leagăn *propriu-zis* și cîntecul ,,ca de leagăn" — respectiv cîntecul liric eterogen adaptat mai mult sau mai puțin condiției ,,de leagăn" —cf. G. Sulițeanu, *loc. cit*).

---

[3] Cf. Maria Leach and Jerome Fried (edit.), *Dictionary of Folklore, Mythology and Legend*, vol. II, New York, 1950, art. *Lullaby*.

[4] Cf. O. Papadima, *op. cit.*, p. 198; G. Breazul, *op. cit.*, p. 120; Ap. D. Culea, *Datini și muncă*, vol. I, București, [f.d.], p. 194.

[5] Cf. fișele text *mg. 547 j, i. 9092, i.11.634, i.24.409, i.25.432, i.25.711, i.25.812, i.25.765* etc.

[6] Ghizela Sulițeanu este autoarea unei modificări esențiale în cursul actual al cercetărilor românești asupra acestei delicate (sub unghiul investigației) specii, prin aceea că a introdus culegerea sistematică și masivă (deci statistic pertinentă !) a cîntecului de leagăn *in situ*, cu alte cuvinte *în timpul și la locul legănatului*, efectiv, al copilului. Ceea ce a permis între altele revelarea modului specific de existență a repertoriului de leagăn ca desfășurare liberă, pe ,,cicluri'' de text etc.

Se înțelege, în măsura în care vom acorda conceptului această cuprinzătoare accepțiune, capabilă să includă pînă și simpla fredonare funcțională — în iambic, piric, spondaic—, aria socială scontabilă de folosire a cîntecului de leagăn se va extinde. Fără îndoială însă, interesul literar poate începe abia o dată cu primele închegări frastice.

Sub acest raport, cîntecul de leagăn, în accepție largă, prezintă adesea, în cadrul uneia și aceleiași execuții complete (măsurată aproximativ de durata reală a adormirii copilului, cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 15), grade succesive și alternative de organizare poetică, pornind eventual de la proza cea mai liberă de tradiție. Or, pînă acum, și pentru că datele informative și textele proveneau din observarea îngustată a fenomenului, și pentru că divagația prozaică care contextează textele poetic organizate putea părea lipsită de interes, cercetările s-au îndreptat exclusiv asupra formelor versificate. Se simte clar în cazul cîntecului de leagăn (ca și în cazul bocetului de altfel, specie cu care e principial *înrudit*) absența atît a cercetărilor concrete, în imediat, cît și, teoretic, a unui sistem de categorii seriale cît de cît analog celui încercat, spre pildă, în domeniul prozei populare (bunăoară, în terminologia germană, *Chronikerzählung*, *Memoratum*, *Fabulatum* [7] etc.), care să organizeze într-un tablou coerent stadiile diverse, coexistente, ale agregării literare a faptului de tradiție. Ceea ce ar îngădui să se evite cu suplețe excesele în metodă, punînd în lumină, bunăoară, faptul că, *totuși*, între cîntecul de leagăn — în matricea sa metrică — și simplul recitativ parlato de nuanță hortativă diferența e *radicală*, după cum *radicală* este diferența (evident, dublată și de implicarea canonului) care separă, în cadrul fenomenologiei datinilor funerare, *lamentația spontană* a celor apropiați mortului, de *bocet* — text structurat — și, cu atît mai net, de *cîntecul ceremonial funebru* (acolo unde, se înțelege, acesta — *Brad*, *Zori* etc. — se practică). Mai mult, chiar și pentru sus-citatele categorii ale prozei, ca și pentru prezumtivele categorii graduale de agregare a cîntecului de leagăn, *palierele* nu sînt mutual echivalente. Între basm și *Chronikerzählung*, de pildă, pot exista afinități parțiale de ordinul modelului logic. Basmul rămîne, însă, și sub raportul limpidității structurale, și sub raportul opțiunilor motivice (în sens Thompson), și sub raportul legăturii concrete cu tradiția, o realizare ,,optimă", a cărei studiere ca atare este perfect legitimă. Statutul calitativ al cîntecului de leagăn structurat matricial — în raport de manifestările mai mult sau mai puțin „amorfe" cu care conviețuiește — se cuvine să fie același.

---

[7] Cf. L. Bødker, *International Dictionary of Regional European Ethnology and Folklore*, vol. II, Copenhagen, 1965.

În concluzie, va trebui ca pe viitor să se opereze în acest domeniu cu, cel puțin, două noțiuni cardinale conjugate, interesînd — desigur în *inegală* măsură — atît melodica, cît și poetica speciei: noțiunea generalizată de „cîntec de leagăn *lato sensu*" (trimițînd la complexul *integral*, și în *durată* și în *substanță*, al manifestării) și, respectiv, noțiunea restrînsă — subsumată primei — de „cîntec de leagăn matricial" (trimițînd în primul rînd la *texte literare poetic organizate* și subsumînd, la rîndu-i, atît cîntecul de leagăn „propriu-zis", cît și cîntecul „ca de leagăn").

*

Dar definirea cîntecului de leagăn ridică și o altă problemă, aceea a mecanismului propriei determinări obiective ca o clasă specifică de contexte.

Astfel, înlăuntrul cîntecului de leagăn ca act muzical și totodată poetic — sau, cel puțin, lingvistic — are loc, învederat, o anume interdeterminare funcțională în planul relației text/melodie. „Este de ajuns — remarcă Ghizela Sulițeanu (*op. cit.*, p. 16) — ca unei melodii adecvate să i se atașeze cuvinte caracteristice cîntecului de leagăn [. . .] pentru ca acesta să-și schimbe individualitatea căpătînd, datorită textului, și anume inflexiuni specifice muzicii legănatului".

La nivel fenomenal imediat, lucrurile pot îmbrăca desigur această haină. La o nouă aproximare și mai în adîncime văzînd lucrurile, în structura calității individuante a cîntecului de leagăn (text + melodie) precumpănitor nu mai apare totuși textul.

Că textul nu este primordial o demonstrează nu numai faptul că, la rigoare, enunțul verbal se poate, fără prejudicii, sublima (mai precis *anihila* !) în pură vocaliză (cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 23), în vreme ce reciproca nu este valabilă (actul muzical *subzistă ca atare* fie și în condițiile unui minim melopeic, ba chiar și în condițiile manierei „parlante" *de leagăn* — cf. G. Sulițeanu, *op. cit.*, p. 25). Cel puțin la fel de grăitoare este și împrejurarea — atestată de observații de teren și de bibliografie — că, tradițional, *se poate* cînta „ca de leagăn" pe aproape orice text liric sau epico-liric care observă norma versului popular cîntat, nu însă *și pe orice melodie ca atare*. Textului literar i se pot desigur juxtapune refrene specifice, care îi rămîn *exterioare*, în timp ce melodia spre a fi — sau a deveni — utilizabilă trebuie să se conformeze unor parametri relativ bine definiți, impuși de specie.

Cu alte cuvinte, o melodie devine „de leagăn" nu pentru că în textul cu care poate fi cuplată apare un „nani, nani" — circumstanță facultativă ! —, ci, în primul rînd, pentru că *funcția* pe care o îndeplinește este „de leagăn". *Funcția este aceea care determină adaptarea atît a textului, cît și a melodiei.* Interdependența text/melodie e prin urmare manifestarea de suprafață a presiunii subterane exercitate de *funcție*, care, putem desigur presupune, pe lîngă *acțiunea directă*, este în măsură — suplimentar — să opereze *și* mijlocit, adică *și* prin melodie asupra textului, *și* prin text asupra melodiei.

Bun cîştig fiind adevărul că balansul uşor şi regulat are proprietăţi calmante, chiar euforizante, putem spune că — tehniceşte — mobilul funcţional operează prin intermediul a însăşi condiţiei elementare a legănatului ca pendulaţie mecanică. Organizarea tonică şi metrică binară a cîntecului de leagăn — şi melodie, şi text (în primul rînd *refren*) — reproduce limpede, la nivel muzical-literar, actul motoric al legănatului.

Astfel, pe de o parte, *simetriei*, sub raport *cinematic*, a mişcării binare ,,de leagăn", ce tinde (graţie amplitudinii reduse) către izocronism galileic, îi corespund în cîntec, *laolaltă*, tendinţa către coincidenţă absolută a ritmului şi a metrului versului cu ritmul şi măsura melodiei, apoi repetarea — în simetrie ,,infinită"—, pe întreaga durată a melodiei, a aceleiaşi celule sau a unui aceluiaşi motiv bicelular etc.

Dar, pe de altă parte, *dubla mişcare* ,,de leagăn" e vădit *asimetrică* sub raport *dinamic* (în ,,impuls", energia consumată este îndeobşte mai mare decît în ,,tracţiune"). *Asimetriei* mişcării îi răspund, în cîntec, preponderenţa accentuată a iambului, frecvenţa valorilor cu punct, prelungirea finalelor [8] (pentru toate elementele descripţiei metrico-ritmice de mai sus, cf. G. Suliţeanu, *op. cit.*, pp. 48—50) [9].

Cîntecul de leagăn *este* aşadar un ,,leagăn". Fonic.

★

Lăsînd din capul locului la o parte cîntecul ,,ca de leagăn" (periferic speciei, interesînd mai mult din unghiul teoriei generale a *funcţiei* folclorice) şi referindu-ne numai la sfera nucleară a repertoriului de leagăn, la cîntecul de leagăn românesc *propriu-zis*, e limpede că pentru caracterizarea pertinentă a acestuia sînt necesare raportări la repertoriul european. Constrînşi de limitele spaţiului de care dispunem, ne vom mulţumi la rezumarea concluziilor sondajelor pe care le-am întreprins în acest sens, insistînd numai asupra cîtorva puncte vitale.

Nu vom zăbovi asupra frapantelor asemănări dintre repertoriul românesc de leagăn şi cel al altor popoare europene. Vom menţiona doar, fără date statistice, faptul că repertoriul de leagăn românesc uzează, în egală măsură, deşi cu preferinţe şi nuanţări zonale, atît de refrenul caracteristic cîntecului de leagăn al popoarelor slave şi germanice (reprodus sub variantele *lule*, *luli*, *lui* etc., respectiv *liu*, *lea*, *lu*), împrumutat şi de la slavii răsăriteni şi de la slavii sudici [10], dar întrebuinţat cu maximă frecvenţă numai în Transilvania şi în Moldova de nord şi centrală, cît şi de refrenul propriu cîntecelor de leagăn ale mediteraneenilor (greci, albanezi, italieni, spanioli, portughezi) sub invariantul *nani* (în Oltenia, Muntenia, Moldova, numai cu totul sporadic în Transilvania şi Banat). Originea efectivă a acestor cuvinte rămîne obscură. Dicționarele [11] se mărginesc să indice pentru *lul* și respectivele-i derivate doar seriile, foarte monotone, de variante naționale, sugerînd prudent posibila origine onomatopeică și menționînd eventual, între altele, forma verbală sanscrită *lolati* = = ,,se mișcă încoace și încolo'' [12]. La fel în cazul lui *nani*, fie declarat vag, ,,vocabulă expresivă'' greacă și romanică [13], fie reprodus, simplu, în seria diverselor variante idiomatice [14], fie pus, fără comentarii, în paralel cu latinescul *naenia*, care între multe alte sensuri îl are și pe acela de ,,cîntec de leagăn''.

---

[8] În cazul acestor din urmă caractere este foarte probabil să intervină — dacă nu o determinare esenţială — cel puţin o suprapunere funcţională de ordin pur muzical : este notorie virtutea relaxantă şi, eventual, soporifică a sunetelor muzicale ţinute. Cf. R. Lach, *Entwicklungsgeschichte der ornamentalen Melopäie*, Leipzig, 1913, p. 217.

[9] Se cuvine să precizăm că, în principiu, sîntem întru totul de acord cu Ghizela Suliţeanu în ceea ce priveşte rolul capital atît al *funcţiei*, cît şi al *legănatului* în determinarea cîntecului de leagăn (cf. G. Suliţeanu, *op. cit.*, p. 3 şi 14). Opiniile noastre se deosebesc numai în ceea ce priveşte tratarea concretă a consecinţelor acestor premise majore.

[10] Cf. *Dicţionarul limbii române*, tom. II, partea a II-a, fasc. III, Bucureşti, 1948.

În schimb, cum remarca deja Hasdeu [15], specific cîntecului de leagăn românesc este refrenul de tip *abua*, *bua*, *bui*, circulant în toată Transilvania, în Banat, Maramureș, nordul Moldovei, absent în restul Moldovei, în Muntenia și Oltenia. *Magnum Etymologicum* punea cuvîntul în legătură cu albanezul *bui* (= dormi). Un studiu recent îl derivă dintr-un presupus latin tîrziu * *buare* = a bea (,,. . . în majoritatea cazurilor — observă autorul — femeile își adorm și azi copii sugaci dîndu-le să sugă ''[16]).

Dar caracterele literare singularizante ale cîntecului de leagăn românesc nu se rezumă la prezența unui refren specific. Ele sînt multiple. Din rațiuni de economie de spațiu, dintre acestea vom alege totuși doar o singură trăsătură diferențială. Poate cea mai pregnantă.

Este vorba de ampla referință animalieră la care trimit versuri de factură canonică : ,,Vino rață/ De-l ia-n brață/ Și tu gîscă/ De-l ia-n cîrcă/ Și tu mîță/ De-i dă țîță'' etc. (*fg. 4614 a*, Țînțari—Brașov), de considerabilă răspîndire și remarcabilă vivacitate.

Evocări și invocări de animale se pot întîlni și în tradiția ,,de leagăn'' a altor popoare, vecine sau mai îndepărtate. Într-un cîntec de leagăn rus, de pildă, este invocat un ,,motănel, coadă negruță'' : ,,Vino motănel să înnoptezi,/ Să legeni pe Sașenka'' [17]. În cîntece sîrbești și croate, pe ,,micuțul Sovo'', sau pe ,,micuța Mara'', ,,Albinuța îl (o) hrănește cu miere/ Și rîndunica îl (o) acoperă cu aripa'' [18]. În cîntece de leagăn bulgărești ,,păsăruicii din pădurice'' i se poruncește : ,,Adu somnișor deasupra legănuțului'' [19], și așa mai departe. Totuși, nicăieri nu mai regăsim *seria lungă*, în organizare metrică specifică, din textele de leagăn românești.

---

[11] Max Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1955 ; Șt. Mladenov, *Etimologhiceski i pravopisen rečnik na bălgarskija knizoven ezik*, Sofia, 1941 ; A. Preobrajenskii, *Etimologhiceskii slovar ruskogo iazîka*, Moscova, 1914—1916 ; E. Berneker, *Slavisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1913 ; Fr. Kluge, *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 19. Auflage, Berlin, 1963.

[12] Cf. Fr. Miklosič, *Etymologisches Wörterbuch der slawischen Sprachen*, Viena, 1886 ; *Webster's Third New International Dictionary*, Londra, 1961.

[13] Cf. A. Ciorănescu, *Diccionario Etimologico Rumano*, Tenerife, 1958—1960.

[14] W. Meyer-Lübke, *Romanisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1935.

[15] B. P. Hasdeu, *Etymologicum Magnum Romaniae*, tom. II, București, 1887, Addenda, col. III.

[16] L. Ghergariu, *Abua, bua, bui*, în ,,Cercetări de lingvistică'', III, 1958, nr. 1, p. 259—261.

[17] Cf. V. P. Anikin, *Russkie narodnîe poslovițî, pogovorki, zagadki i detskii folklor*, Moscova, 1957, p. 201, nr. 8.

[18] Cf. P. Eisner, *Volkslieder der Slawen*, Leipzig, [f.d.], p.305 și 351.

[19] Țvetana Romanska, G. Vesselinov, *Kîm proučvaneto na bîlgarskiia detski folklor. Prispivni pesni*, în ,,Izvestiia na etnografskiia institut i muzei'', kniga VII, 1964, pp. 230—264.

Fenomenul a intrigat. S-au sugerat spre exemplu, pentru lămurirea lui, oportunităţi de rimă. Pare însă puţin probabil ca această explicaţie să fie suficientă. În primul rînd, *nu* substantivele *curcă*, *mîţă*, *cuc*, *raţă*, *gruă*, *cioară* etc. sînt ,,comandate'' de rimă, ci *ele*, prin poziţia lor prioritară, sînt cele care *determină* rimele în respectivele contexte caracteristice. În plus, pentru toate cuvintele comandate în rimă de substantivele animaliere, vocabularul curent poate oferi comod echivalente potrivite şi, în orice caz, mai puţin ,,nefireşti'' (pentru *braţă*, de pildă, în loc de *raţă*, *dimineaţă* ; pentru *creşte*, în loc de *peşte*, *iubeşte* etc.). În al doilea rînd, necesităţile de rimă pot explica una, două, eventual trei apropieri ciudate la şir, nu însă şi un *microsistem* de organizare poetică secular.

Implicaţia animalieră a fost pusă curent şi în seama unei — presupuse— spontane intenţii didactice (invocarea vietăţilor cu care copilul se va familiariza mai întîi— curcă, raţă etc.). Atare intenţii rămîn însă indemonstrabile.

Puţin probabilă pare să fie şi existenţa unor determinări mitologice directe. Cu toate riscurile pe care le comportă argumentarea cu probe negative, nici cucul, nici păsările domestice, nici peştii de apă dulce, invocaţi în contexte, nu par — după informaţiile de care dispunem din domeniul descîntecului şi al legendei româneşti — să se acopere nemijlocit de reprezentări mitologice care să poată fi legate de leagănul pruncului.

La fel nici ipoteza, eventuală, a unei implicaţii rituale, de ordinul substituirii ficţionale a copilului, spre a-i asigura securitatea, nu poate beneficia, după cît ştim, de dovezi palpabile.

Este însă indiscutabil că apelul la animalele amintite nu constituie un accident. O sugerează, mai cu seamă, prezenţa aceloraşi animale (pisică, păsări) şi în folclorul altor popoare.

Explicaţia rezidă, credem, în fapte de ordinul magicului. Dificultatea generică a calmării şi adormirii copilului era firesc să impună utilizarea tuturor mijloacelor la îndemînă. Or, recursul la descîntec şi vrăjitorie ,,de plînsori'', pentru ,,luarea'' somnului de la copiii duşmancelor, bunăoară, spre ,,aducerea'' lui propriului copil, era odinioară curentă.

Varianta benignă a acestei proceduri avea în vedere ,,luarea'' somnului de la fata Mumii Pădurii ori de la *animale*. Marian (*op. cit.*, p. 368) reproduce între altele, descîntecul bucovinean : : ,,Bună vremea / Bună vremea, cocoşule, / Na-ţi pîne şi sare/ Şi ia de la copilul meu plînsorile/ Şi dă odihna şi somnul nevestelor tale/ Copilului meu'' [20]. Tot Marian descrie o ,,luare'' de somn, pentru copil, de la purcei foarte tineri prin aşezarea, în leagăn, de paie sustrase din aşternutul animalelor (p. 362).

Aceeaşi logică magică prezidează şi la constituirea cîntecelor româneşti de leagăn animaliere (şi, probabil, nu numai a celor româneşti). Pruncul este, verbalmente, predat spre ,,contaminare'' unor animale cu somn exemplar, precum păsările în genere, pisica (niciodată animalelor cu somn nervos : cîine, cal etc.). Avem deci a face cu stipularea implicită a unui act patent de magie *prin contact*. În locul, bunăoară, al paielor, ca ,,intermediar'', este invocată aici, prin ficţiune, însăşi intimitatea nemijlocită a copilului cu animalul donator. Raptul este înlocuit, amabil, prin „contaminație".

---

[20] Pentru alte referinţe bibliografice, cf. A. Gorovei, *Descîntecele românilor*, Bucureşti, 1931, paragraful ,,de plînsori''.

Textele de tipul „Vino rață/ De-l ia-n brață" sînt atestate în Muntenia, Oltenia, Moldova de sud și centrală, în Transilvania meridională și, sporadic, în Banat.

În Transilvania de nord-vest, unde acest tip de texte este absent, circulă în schimb cîntece de leagăn care, confirmînd ipoteza magiei subiacente, o ilustrează cu contexte comportînd, fără echivoc, acte de agresiune magică verbală: „Liu, liu, liu, puiul mamii,/ Adă somnul pruncului/ Di la *mn'iei*, di la *d́iţăi*,/ Di la *puiuţi* mititei". Sau, mai grav: „Doi, doi, doi şi iară doi [alterare a refrenului tradițional *dui*—n.n.], /Adă somnu pruncului,/ Din cornu berbecului,/ Di la mńiei,/ Di la d́'iţăi,/ Di la *pruncuţi* mititei" [21].

Aceste contexte au o deosebită importanță. În ele ambiguitatea constitutivă a cîntecului de leagăn (*cîntec* şi totodată — prin *finalitate*, ca act imperativ de comunicare — şi *descîntec*, mizînd pe forța incantatorie, fie şi intrinsecă, a cuvîntului) pare să încline categoric către descîntec. Aceasta sub aspect formal. Pentru că, în esență, identificarea cîntecului de leagăn cu descîntecul rămîne, atît teoretic cît şi practic, inacceptabilă. Iar dacă este totuşi să introducem o formulă care să le integreze, am spune că o aceeaşi mentalitate le generează pe amîndouă. *Descîntecul* însă e generat în plan „forte", solemn. *Cîntecul de leagăn*, în plan „slab", familiar.

Dacă în tipul de texte precedent dominanta magică tinde către maximum, într-un alt grup zonal de texte, caracteristice părților nordice ale Transilvaniei şi Moldovei, ea se estompează. Un eşantion reprezentativ: „Abuă-te, pui de cioară,/ Pînă mîni diminecioară; / Abuă-te, pui de buhă,/ Pînă mîni în dalbă zîuă" (*ms. 620*, A. F. Cluj, p. 50, Bouț—Cluj).

Nu încape îndoială, şi în acest grup tipologic a operat, inițial, imboldul magic. Selecția animalelor în contexte (cioară, curcă, gruă etc.) o atestă. Dar identitatea actuală a procedeului magico-verbal (în această versiune „genealogică") cu aparențele metaforei (mai precis cu aparențele modelului metaforei tandre, de intensă circulație nu numai în mediul lingvistic românesc, implicînd paradigma copil/ „analogon" animalier simpatic) încețoşează pînă la indescifrabil magicul.

Deşi (precum am văzut) atît de productivă, explicația magică nu mai apare suficientă în cazul, enigmatic, al foarte frecventelor cîntece de leagăn animaliere care recurg la invocări de *peşti*, ca de pildă: „Vino ştiucă de mi-l culcă/ Şi tu somn de mi-l adormi" etc. — *fg. 689 a*, Ploieşti. (Este vorba, de fapt, de tipul de cîntece mai sus evocat, caracterizînd Oltenia, Muntenia, Moldova, care cuplează curent, în interiorul *aceloraşi contexte*, invocări de peşti, păsări etc.). Introducerea acestei categorii zoologice este deconcertantă atît pentru că peştilor le este străin dormitul, cît şi pentru că invocarea peştelui în cîntecul de leagăn românesc este cu totul singulară. Sondaje în repertoriile de leagăn ale altor popoare atestă o atare stare de fapt.

---

[21] V. Scurtu, *Cercetări folclorice în Ugocea Românească*, în „Anuarul Arhivei de folclor", VI, 1942, textele nr. 306 şi 307.

Or, există temeiuri să credem că la originea acestor formule stă interpretarea abuzivă a omonimiei.

Astfel este izbitor, pe de o parte, faptul că personificarea explicită şi inechivocă a somnului e cu desăvîrşire absentă din cîntecele de leagăn româneşti *efectiv-populare*, deşi ea cunoaşte o mare răspîndire pe plan european şi deşi apare în cîntecele de leagăn ale popoarelor vecine. Mai mult. Ea este amplu prezentă în cîntecele de leagăn aromâne, în contexte precum : ,,Nani, nani, lulu-la,/ Vinlu somnu di ni lulia/ Şi ni-l du la casa ta'' etc. [22]

Pe de altă parte, numai în dacoromână *somn* (în sensul ihtiologic de *silurus* şi derivînd din vechiul slav сом) este omonim cu *somn* (în sensul de *dormire* şi derivînd din latinescul *somnus*).

În aceste condiţii, dacă e să presupunem, precum este legitim, că *somnul* personificat va fi fost prezent cîndva în cîntecul de leagăn românesc, putem deduce că omonimia va fi fost cea care a amestecat planurile, eventual şi prin forţa contextului animalier (cu păsări etc.) presupus ca deja existent. Ulterior *somn* va fi chemat în contexte genul său proxim, *peşte*, şi speciile contigue (*ştiucă* etc.). Dacă este să presupunem, în plus, că subsidiar va fi operat şi simbolica magică care face din peşte emblema tăcerii (simbolistică ce poate fi ilustrată de acest descîntec din Muntenia, anume ,,de plînsori :'' ,,Mama Pădurii !/ Am trimis un semn la tine/ De la copilul meu,/ Să-ţi dau strînsu/ Cu plînsu/ Şi să-mi dai somnu şi hodina fetii tale, /Ca să doarmă ca butucu/ *Şi să tacă ca chiticu* [subl. ns.]. /Cum dorm păsările în păduri/ Aşa să doarmă copilul la mine'' [23]), substituirea omonimică în favoarea unui termen concret va fi operat cu atît mai lesne.

Că ipoteza noastră este plauzibilă pare să o confirme şi faptul că în cîntecele de leagăn aromâne, deşi *somnul* (=*somnus*) personificat apare foarte frecvent, nici *somn* (=*silurus*), nici alte speţe de domeniul ihtiologic nu pot fi întîlnite. În macedoromână, omonimia nu operează. *Silurus* poartă numele de *soamă* sau *gul'eno*.

★

O ultimă chestiune pe care ne propunem să o dezbatem este aceea a eficacităţii textului ,,de leagăn'' din punctul de vedere al adecvării *imediate* la funcţie.

Aşa cum observa încă acum trei decenii G. P. Bogatîrev, în cazul cîntecelor de leagăn, ,,ritmul şi melodia sînt cele ce slujesc în principal, adesea *exclusiv* [subl. ns.], exprimării *funcţiei*'', în cazul dat aceea de ,,a linişti copilul prin melodie şi prin ritm cadenţat''. Consecutiv, Bogatîrev îşi explica mediocritatea majorităţii textelor de leagăn prin aceea că acestea sînt ,,de obicei cîntate copilului care nu e capabil să le priceapă'' [24].

Concluzia lui Bogatîrev se verifică însă numai parţial. Desigur, în cazul textelor lirice ,,oarecare'' (eventual lirico-epice) utilizate *ad-hoc* pe melodii de leagăn sau pe melodii obişnuite adaptate regimului ,,de leagăn'', unde relația comunicațională interpret — copil se limitează, în afara impulsurilor chinestezice, la pulsația ritmico-melodică. Nu însă și în cazul cîntecelor de leagăn ,,propriu-zise'', în care refrenele plus contextele specifice alcătuiesc mesaje tinzînd către un contact sporit cu copilul pe canal lingvistic. Rolul activ al *receptorului* în comunicare — rol evocat insistent de lingviști și psihologi — este aici evident. La *intonație* — factor afectogen cu mare capacitate de influențare a copilului mic —și la acțiunea chinestezică se adaugă în cazul cîntecelor de leagăn propriu-zise formulări textuale ce tind, așa cum s-a observat (cf. O. Papadima, *op. cit.*, p. 200), la găsirea unui limbaj comun [25].

---

[22] P. Papahagi, *Cîntecele de leagăn la macedoromâni*, în ,,Revista nouă'', an. V, 1892—1893, pp. 350—351.

[23] D. P. Lupaşcu, *Medicina babelor*, în ,,Analele Academiei Române'', seria a II-a, tom. II, 1889—1890, Lit., pp. 1—128.

[24] P. Bogatîrev, *La chanson populaire du point de vue fonctionnel*, în ,,Travaux du Cercle Linguistique de Prague'', VI, 1936, p. 12.

Ritmica și versificația (care uzează amplu de emistihuri rimate etc.), amintind izbitor de folclorul copiilor (cf. G. Sulițeanu *op. cit.*, p. 79), sînt, poate, împrejurările cele mai spectaculare ale modului mimetic ,,de leagăn''. Ele nu sînt singurele.

Textul de leagăn este în bună măsură formulat în termenii unui cod minimal specific — ,,baby-talk'', în jargon lingvistic [26].

Astfel, la nivel fonologic, frecvenței în refrene a lui *abua*, *bua*, *bui* îi corespund însușirea și utilizarea de către copil a primelor sale sunete de valoare fonetică efectiv conturată. Acestea sînt, deprinse între 4 și 6 luni, bilabiala *b* (împreună cu *p* și *m*—a căror însușire timpurie, *în toate limbile*, Otto Jespersen [27] o pune pe seama antrenării precoce a musculaturii bucale a suptului), vocalele *a* și *u*; ulterior, către 10 luni, *i*. Asemenea, materialul refrenelor — frecvente — *hoia*, *hoia*, *aidi*, *aidi* este familiar copilului, care pronunță deja (cu excepția lui *h*) toate sunetele și silabele respective în jurul vîrstei de 9—10 luni. *Nani* corespunde însușirii dentale *n* (dur) în jurul vîrstei de 10 luni, iar *lu—le*, *lu—li*, *liu* etc., deprinderii relativ timpurii, după un an, a lichidei *l* (*e* a fost însușit cam de la 10 luni). Materialul sonor al îndemnului-refren *culcă*, *culcă* a fost achiziționat de copil înainte de 1 an și 6 luni (velara *c*, la circa 10 luni).

În egală măsură, semnificativă este și *absența* din refrene, în genere, a sunetelor ,,dificile'' (*s*, *j*, *k*, *r*, *ĝ*, vocala *î*), însușite abia după 2 ani, și a grupurilor consonantice intrasilabice (*cr*, *st*, *pl* etc.), inaccesibile copilului pînă în jur de 2 ani și jumătate [28].

Acestei conjuncturi fonetice îi corespunde în cîntecul de leagăn reproducerea — în genere — a jocului lalic cu silabele, propriu copilului (repetiții ritmice de silabe [29], combinarea de asonanțe sau rime[30] etc.),pe care Jespersen (*op. cit.*, pp. 106—109) îl pune în seama *plăcerii* repetiţiei fonice, derivînd din plăcerea — intensă la copil, dar bine cunoscută şi adultului— ,,de a repeta îndelung aceeaşi acţiune musculară".

---

[25] ,,Relațiile verbale cu adultul sînt de la început relații de comunicare. Ele se diferențiază foarte mult începînd cu al IV-lea pătrar al primului an de viață'' etc. — Ursula Șchiopu, *Cîteva aspecte ale dezvoltării limbajului în perioadele timpurii ale ontogenezei*, în ,,Revista de psihologie'', an. VI, 1960, nr. 1, p. 82.

[26] Cf. A. Ferguson, *Arabic Baby Talk*, în *For Roman Jakobson*, Haga, 1956, pp. 121—122, și A. Avram, *De la langue qu'on parle aux enfants roumains*, în *To Honour Roman Jakobson*, Haga, 1966, vol. II, pp. 133—140.

[27] O. Jespersen, *Language, its nature, developement and origin*, ed. a IX-a, Londra, 1959, pp. 105—107.

[28] Cf. pentru întreaga descripție Petra Pitrop, *Observații lingvistice privitoare la însușirea limbii materne de către copii*, în ,,Analele Universității din Timișoara'', seria Științe filologice, an. V, 1968, pp. 134, 136—137.

[29] ,,Silaba este un element fundamental al limbajului infantin nu numai ca unitate fonologică, dar și ca unitate ritmică. Dacă copilul deformează un cuvînt, el deformează adesea articulația, dar păstrează totdeauna numărul de silabe al modelului''.—Karel Ohnesorg, *La syllabe et les qualités prosodiques dans le langage enfantin*, în *Omagiu lui Alexandru Rosetti*, București, 1965, p. 639.

Mimetismul e prezent şi în ce priveşte lexicul refrenelor. Aceasta reproduce condiţia vocabularului primar al copilului : mono- şi bisilabi — aceştia alcătuiţi din repetarea, de regulă, a aceleiaşi silabe —, comportînd numai silabe ,,deschise" (adică succesiunea consoană-vocală). Copilul persistă destul de îndelung în întrebuinţarea de silabe deschise, lăsînd să cadă consoanele finale ale silabelor închise. Acestei caracteristici (şi nu doar dificultăţii articulării lui *l*) îi corespunde ,,deschiderea" prin rezecţie a silabei iniţiale din *culcă* în ,,*Cucă*, mamă, *cucă*, *cucă*" (*mg. 2230 a*, Bîrleşti-Alba), ,,*Cucă*-te şi de abuă" (Marian, *op. cit.*, p. 324, Şomcuta—Satu Mare).

Simplicitatea sintactică în special a refrenelor— tinzînd către expresie holofrastică, către parataxă consecventă etc.—, reflex al sintaxei simple a copilului mic (care pînă la 1 an poate emite doar propoziţii mono- şi dirematice gen ,,mama", ,,mama papa" etc.), se sprijină pe simplitatea morfologică generică a textului de leagăn, de asemenea ecou infantin. Respectiv, pe utilizarea amplă de interjecţii cu valoare verbală (*lui*, *bua* etc.), folosirea aproape exclusivă a indicativului şi, mai ales, a imperativului (singurele moduri folosite de copil pînă la 2 ani), întrebuinţarea precumpănitoare a nominativului (de obicei abia după 2 ani copilul începe să uzeze şi de cazurile oblice — cf. P. Pitrop, *loc. cit.*).

Atenţie specială merită substituirea, episodică, a persoanei I şi a II-a singular a verbului şi a pronumelui prin persoana a III-a, reproducere fidelă a unei particularităţi esenţiale a morfologiei infantine, precum în ,,*Şi băieta s-a culca / Şi o creşte mărişoară*" (*mg. 2583 v/n*, Şanţ—Bistriţa-Năsăud) sau în ,,Haia, haia tu Ilia,/ Că *mama* te-a legăna" etc. (*I. 9899*, Ieud—Maramureş) sau chiar în ,,*Cucă*, *cucă*, *pui de curcă*", care prin suprimarea pronumelui reflexiv (cucă-*te*) îmbracă aparenţele persoanei a III-a, indicativ prezent.

Interesant este că resortul mimetic generator al acestei construcţii substitutive— de răspîndire, de altfel, mult mai largă — pare să fi scăpat majorităţii autorilor care au abordat-o. Astfel Leo Spitzer remarcă doar rolul subiacent de ,,indicator al unui raport uman (social) subiectiv" al construcţiei [31]. Sextil Puşcariu apasă asupra nuanţei afective a efectului stilistic (,,. . . în întrebări ca . . . « ce face puiu? » ne adresăm copilului iubit" etc.)[32]. În sfîrşit, *Gramatica* Academiei se mărgineşte la a consemna generic implicarea unei *atitudini stilistice* (,,Persoana gramaticală poate exprima, în *limbajul afectiv*, altă persoană din realitate")[33], cu toate că rostul imitativ al procedeului fusese evidenţiat încă acum mai bine de 25 de ani de acad. Iorgu Iordan ; ,,Punctul de plecare trebuie căutat în relaţiile dintre părinţi şi copil : cei dintîi imită felul de a vorbi al acestora, care — se ştie — o bucată de vreme nu întrebuinţează pe *eu*, ci numele lor propriu auzit de la membrii familiei"[34].

---

[30] ,,În vorbirea infantilă, *ritmul* — în înţelesul succesiunii simetrice a unor sunete sau silabe — joacă un rol deosebit. Plăcerea copilului pentru aspectele sonore simetrice se manifestă nu atît prin cadenţe regulate susţinute timp îndelungat, cît prin asociaţii sonore scurte, prin necesitatea de a căuta asonanţe şi chiar rime, de a găsi perechi diverselor cuvinte prin aliteraţie, de a crea corespondenţe între cuvinte pe baza structurii lor sonore analogice". — Tatiana Slama-Cazacu, *Aspecte ale stilului vorbirii copilului*, în ,,Studii şi cercetări lingvistice", an. VII, 1957, nr. 3, p. 292.

[31] L. Spitzer, *Bestimmter Artikel im Anruf und Ausruf und Verwandtes*, în ,,Revista filologică", an. I, 1927, nr. 1—2, pp. 41—50.

[32] S. Puşcariu, *Pe marginea cărţilor*, în ,,Dacoromania", an. V, 1927—1928, pp. 747—749.

Incontestabil, în cadrul acestei construcţii imitaţia reciprocă joacă un rol de seamă. Totuşi, în ce ne priveşte înclinăm să credem că în ultimă instanţă hotărîtoare este structura adîncă a limbajului şi a logicii infantine.

Astfel, pe de o parte, observaţia psihologică şi lingvistică a consemnat utilizarea generalizată de către copilul mic a persoanei a III-a (fără pronume) nu numai în locul persoanei I, dar şi în locul persoanei a II-a singular (cf. P. Pitrop, *op. cit.*, p. 137).

Pe de altă parte, E. Benvéniste a demonstrat că ,,persoana a III-a" nu este, de fapt, o ,,persoană", ba chiar că ,,este forma verbală care are drept funcţie « non-persoana »". Foarte general vorbind — afirmă Benvéniste — ,,*persoana* nu este proprie decît poziţiilor *eu* şi *tu*"[35].

Este deci perfect plauzibil ca, dată fiind simplicitatea gîndirii copilului mic (posesor al unei timpurii inteligenţe operaţionale care îi îngăduie, între altele, să-i ,,înţeleagă" pe cei ce i se adresează în ,,baby-talk", dar nu şi să depăşească concretul) şi dată fiindu-i dificultatea de a concepe statutul abstract divergent al termenilor *locutor*, *conlocutor*, ,,*objectum locutionis*", opoziţia dintre poziţiile *eu*, *tu*, *el* să nu fie asumată de copil, în locul opoziţiei instituindu-se o poziţie unică, ,,omogenă", situată în planul obiectelor concrete şi incluzînd şi pe interlocutori.

De notat că abia tîrziu, după doi ani, copilul izbuteşte să deprindă folosirea corectă a pronumelor personale *eu* şi *tu* (cf. P. Pitrop, *op. cit.*, p. 138).

CONTRIBUTIONS À L'ÉTUDE LITTÉRAIRE DE LA BERCEUSE FOLKLORIQUE

L'auteur se propose, dans son étude, de poser et de résoudre plusieurs problèmes concernant le sens et le statut social actuel de la berceuse folklorique roumaine, et à cet effet il démontre :

a) que contrairement à une opinion, courante parmi les spécialistes, la berceuse a, au moins actuellement, une existence sociale plutôt exigüe et que l'usage dépend considérablement du tempérament de l'interprète virtuelle, de la tradition de son milieu familial, etc. ;

b) qu'il est opportun, pour des raisons méthodologiques, d'employer parallèlement deux termes et deux notions complémentaires pour désigner la berceuse folklorique: *la berceuse au sens généralisé* (se rapportant au complexus *intégral* des manifestations phonicorythmiques, musi-

---

[33] *Gramatica limbii române*, vol. I, ed. a II-a, Bucureşti, 1966, p. 243.

[34] I. Iordan, *Stilistica limbii române*, Bucureşti, 1944, pp. 126—127.

[35] E. Benvéniste, *Structure des relations de personne dans le verbe*, în *Probèmes de linguistique générale*, Paris, 1966, p. 230.

cales, etc. des adultes, au berceau d'un bébé) et *la berceuse au sens restreint* (se rapportant uniquement aux textes littérairement cristallisés) ;

c) que la phonologie, la morphologie, la syntaxe et la prosodie des textes de berceuse sont *imitatives* et doivent être rapportées, par l'intermédiaire du *baby-talk*, au langage enfantin ;

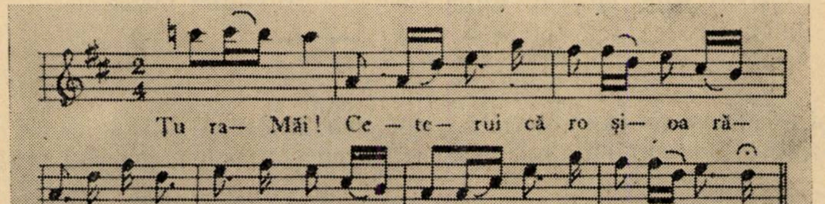
d) que la présence massive et insistante de certains animaux (chat, oiseaux, poissons) dans les contextes est due, *originairement*, à une intention magique : assurer le sommeil de l'enfant en mettant celui-ci dans des rapports d'ordre magique avec des animaux dont le sommeil est exemplaire.

CÎTEVA PARTICULARITĂȚI STILISTICE ALE MUZICII DE JOC OȘENEȘTI *

IOSIF HERȚEA

Impresia de fascinantă originalitate pe care o lasă folclorul oșenesc, atît omului de cultură cît și cetățeanului oarecare, se datorează în bună măsură vitalității excepționale a repertoriului tradițional local și unității stilistice a acestuia.

De fascinația amintită se resimt pînă și puținele observații de ordin muzical (referitoare mai ales la jocul și strigătura oșenească) pe care le-am întîlnit în bibliografia temei noastre. Astfel, în studiul său despre graiul din Țara Oașului (1907), I. A. Candrea făcea următoarea remarcă : [,,oșenii] sînt renumiți pentru conservatorismul lor. N-au adoptat nici un joc, nici un cîntec de la alții, așa că au o singură horă [cîntec, n.n.], un singur joc și *o singură melodie*'' [1] [s. n.]. Cu un sfert de veac mai tîrziu (1932), I. Mușlea, cercetînd timp de trei săptămîni, mai toate satele Oașului, conclude : ,,[. . .] aceste strigături se cîntă pe *o singură melodie* cum nu se poate mai monotonă. Este de altfel singura arie pe care am putut-o auzi în Țara Oașului'' (s.n.) [2]. Iar peste zece ani, în 1942, cercetînd ținutul, învecinat și înrudit, al Ugocei, V. Scurtu exprima o părere similară : ,,La început țîpuriturile par a fi cîntate. În adevăr au *o melodie* a lor — *unică*'' (s. n.)[3] ; și autorul ne oferă chipul acestei melodii într-o notație muzicală al cărei merit unic este acela de a fi prima melodie oșenească *tipărită* :


Țu ra— Măi! Ce — te— rui că ro și— oa ră—
Nu lă sa o mu să moa ră— Dipt—on ptić de gurișoa ră

---

* Comunicare ținută la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7—8 iulie 1969.

[1] I. A. Candrea, *Graiul din Țara Oașului*, București, 1907, p. 7.

[2] I. Mușlea, *Cercetări folclorice în Țara Oașului*, în ,,Anuarul Arhivei de folclor'', I, Cluj, 1932, p. 21.

[3] V. Scurtu, *Cercetări folclorice în Ugocea Românească*, în ,,Anuarul Arhivei de folclor'', VI, București, 1942, p. 25.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 113—120, București, 1970

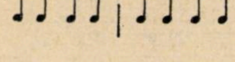
De-a dreptul ciudat este faptul că aceste afirmații (aparținînd toate unor folcloriști literari), deși atît de inedite prin conținutul lor, nu au fost puse la îndoială și nici măcar nu par să fi surprins, timp de peste șase decenii, pe vreun etnomuzicolog. Singurul, printre aceștia din urmă, care include în preocupările sale și muzica jocului oșenesc — din păcate tot tangențial — este Béla Bartók, și anume în caracterizarea pe care o face așa-numitei „subgrupe Maramureș—Ugocea" : „[aici] în locul unei forme închegate se întîlnește una liberă, bazată pe repetarea variată a unor motive de două măsuri $\frac{2}{4}$, iar alteori pe motive duble de 2 × 2 măsuri. *Un joc poate fi bazat pe repetarea variată a unui singur motiv* sau pe combinarea și variația a două sau chiar trei motive" (s.n.)[4].

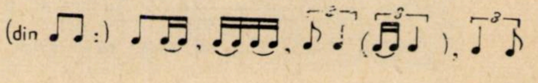
Dar și aceste observații se dovedesc a fi prea larg generalizatoare. Mai întîi, pentru că pomenita „subgrupă" e prezentată nediferențiat. Or, dacă între Ugocea și Oaș asemănările merg pînă la identitate, între acestea și Maramureșul propriu-zis deosebirile sînt destul de numeroase, mai cu seamă în ceea ce privește jocul. Apoi, pentru că forme libere, întemeiate pe principiul dezvoltării motivice, sînt familiare și altor zone folclorice ale țării. Rămîne nelămurită, deci, tocmai diferența specifică în stare să individualizeze jocul oșenesc [5]. În cele ce urmează vom încerca să exprimăm cîteva constatări prilejuite de observațiile efectuate mai recent asupra acestui, credem noi, interesant fenomen muzical folcloric românesc.

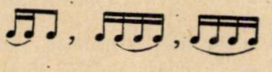
I. PARTICULARITĂȚI SINTACTICE

Preluînd afirmațiile de mai sus ale lui B. Bartók, trebuie să facem următoarele precizări : 1) clădită în întregime pe „repetarea variată a unui singur motiv" este *numai* melodica de joc ugoceană—respectiv oșenească. nu și cea maramureșeană (cu rare excepții) ; 2) dimensiunile acelui motiv unic sînt *întotdeauna* de „două măsuri $\frac{2}{4}$ ". La acestea se adaugă în mod necesar observațiile de mai jos :

a) Faptul că melodica jocului oșenesc are un pronunțat caracter silabic, motivul fiind alcătuit după tiparul tetrapodiei pirice :

Ex.2 

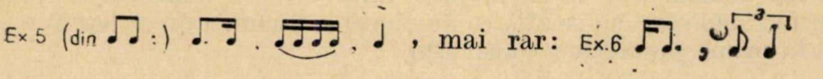
în deplină concordanță cu metrica strigăturii. Modificările ritmice ale celule (în variantele instrumentale) depășesc arareori limitele piciorului piric. Primele trei celule pot deveni : Ex.3 

și mai rar : Ex.4  iar ultima celulă :

---

[4] T. Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, București, 1958, p. 54.

[5] Nici în ultimele trei volume de folclor românesc, editate recent la Haga, B. Bartók nu sporește referirile la acest material, deși melodiile publicate aici conțin în ele însele o seamă de aspecte revelatoare.



b) Gradul de variabilitate ritmică şi melodică a celulelor care compun motivul diferă în funcţie de poziţia fiecăreia dintre ele.

c) Pe parcursul unei melodii avatarurile motivului sînt consecinţe ale modificărilor suferite cel mai adesea de *două celule* (în ordinea frecvenţei, celulele : 2—1, 1—2, 2—3, 3—2, 3—1), de *trei celule* (1—2—3, 2—1—3, 2—3—1, 3—2—1) şi mai rar de *o singură* celulă sau de *toate patru*, cu precizarea că în acest din urmă şi rarisim caz variaţiile ultimei celule sînt neînsemnate.

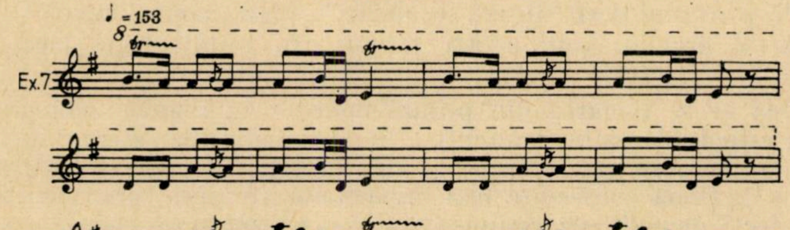
În cele relatate pînă acum se reliefează o importantă trăsătură distinctivă a jocului oşenesc, şi anume : *caracterul obstinat* al înlănţuirii motivului cu variantele sale, efect al revenirii perpetue la aceeaşi formulă cadenţială şi al gradului mic de variabilitate a motivului. O comparaţie în acest sens, a melodiilor oşeneşti cu repertoriul de joc al celorlalte zone folclorice ale ţării, este edificatoare. Constatăm în acest fel că tipurile cele mai apropiate ca formă (construite pe un singur motiv) de jocurile oşeneşti prezintă fie înşirarea şi repetarea unor *perechi de motive*, simetrice, care se deosebesc tocmai prin cadenţă (AAc)— consecvenţa acestui principiu universal, de tipul „întrebare-răspuns", este sesizabilă pînă şi în cazurile cu celulă cadenţială unică :

fig. 2682 a
Culeg. C. Brăiloiu, 1930
Transcr. C. Georgescu, 1963

Runcu — Gorj
G. Furdoi, 19 ani, fluier

SÎRBA DE DOI

Ex.7

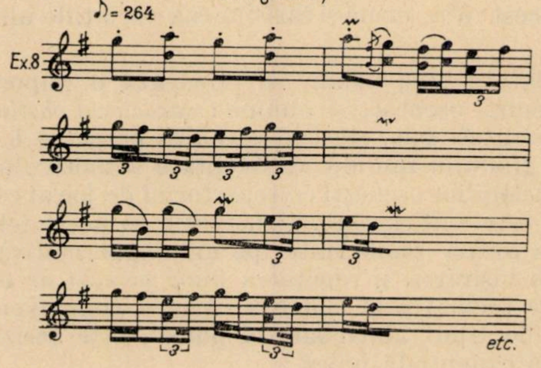


fie o dezvoltare asimetrică a motivului, cu trunchieri şi augmentări, urmată de obicei de introducerea timpurie a unor celule sau motive noi. Spre deosebire de acestea, în jocul oşenesc simetria apare sub forma grupării mai mult sau mai puţin regulate a ipostazelor motivului într-un soi de pseudostrofe, purtînd pecetea legăturii cu strigătura. De altfel, această tendinţă de organizare strofică, întîlnită aproape exclusiv în „ţîpuriturile" cîntate de femei (în afara ocaziei de joc), poate fi atribuită *schimbării de funcţie* — din joc în cîntec — pe care acelaşi repertoriu melodic o implică în cazul nostru. Dar și în această împrejurare elementul disjunctiv al rîndurilor melodice nu se află ca de obicei în formula de cadență, ci dimpotrivă în prima jumătate a motivului [6] :

fg. 2161 a	Negrești — Satu Mare
Culeg. C. Brăiloiu, 1934	Vasile Mic, vioară
Transcr. I. Herțea, 1967	

ROATĂ
(fragment)

Ex. 8



II. PARTICULARITĂȚI DE INSTRUMENTAȚIE

După ce cu cîteva generații în urmă *cimpoiul* a dispărut definitiv din Oaș și Maramureș [7], iar *fluierul*, care i-a supraviețuit, nu are în viața muzicală a satului decît un rol secundar [8], instrumentul muzical reprezentativ al oșenilor este astăzi *vioara* — în terminologie locală ,,cetera''.

Ceea ce se remarcă din primul moment în tehnica violonistică a oșenilor este dublarea intermitentă a liniei melodice, la interval de cvintă, octavă (superioare sau inferioare) sau unison — la *același* instrument, solistic (!). Două consecințe mai importante are acest procedeu tehnic : 1) un ,,efect'' de polifonie, rudimentară, concretizat în apariția la o a ,,doua voce'' a unei formule scurte, de una sau două celule, sesizabilă uneori ca un fel de ,,basso-ostinato'' [9] ; 2) momente de parafonie datorate paralelismului de cvinte :

---

[6] O probă edificatoare în acest sens este, spre pildă, citirea în oglindă a celor două tipuri de melodii.

[7] B. Bartók spunea în 1913 că ,,de 20—30 de ani [cimpoiul] a dispărut complet din nordul Ardealului, dar influența lui stăruie pînă și în melodiile de joc cîntate din fluier'' (T. Alexandru, *op. cit.*, p. 57).

[8] Folosit în șezătoare sau pentru nevoi artistice individuale.

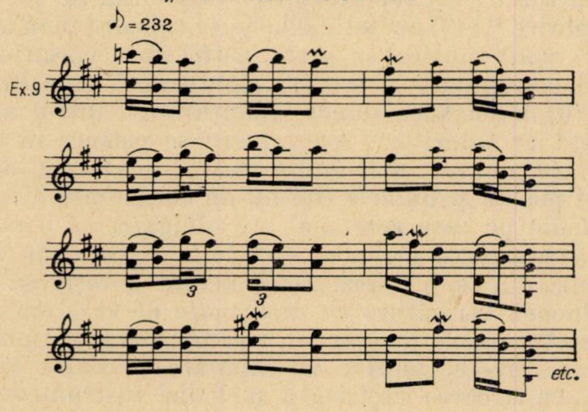
[9] Procedeu muzical, familiar secolelor XVI—XVIII, întîlnit tocmai în melodii cu caracter dansant de inspirație populară ca *Ground*, *Passacaglia*, *Chacona* etc.

mg. 815 b
Culeg. L. Stănculeanu, G. Suliţeanu, 1956
Transcr. I. Herţea, 1967

Negreşti — Satu Mare
Vasile Ionaş, 34 ani, vioară

DANŢ
„... a lu Mihai a lu' Dumitru"

Ex.9



Pentru explicarea resurselor acestei tehnici o ipoteză ar putea fi, de pildă, adaptarea la vioară a repertoriului de cimpoi. Presupunerea se sprijină pe (a) frecvenţa mare a figuraţiilor de tip cimpoieşesc (v. ex. 8, 9), inclusiv piese de imitaţie intitulate chiar „danţ din cimpoi", (b) pe frecvenţa mare a unei scări muzicale înrudite cu aceea a cimpoiului, precum şi (c) pe maniera specifică a cadenţei stereotipe (analogă revenirii la tonul fundamental al carabei). Cît priveşte forma concretă pe care a luat-o această adaptare, ea ar putea fi atribuită utilizării lesnicioase a relaţiilor de cvintă, proprii acordajului obişnuit al viorii. Totuşi ipoteza de mai sus rămîne deficitară în multe alte privinţe : explicarea modului sistematic de a călca cu degetele simultan pe două strune, a cîntatului în octave şi unison, în tehnica flajeoletelor sau „flautando"—uneori pe motive întregi [10] etc. Oricum rămîn certe dorinţa şi capacitatea lăutarilor oşeni de a îmbogăţi sonoritatea viorii în spiritul, altădată, fastuosului cimpoi. Instrumentul de acompaniament „contra" (vioară obişnuită, fără nici un fel de modificare tehnologică sau de acordaj) pare să fi apărut tîrziu în Oaş. Mărturie stau atît lipsa de sudură sonoră între cele două instrumente, cît şi faptul că vioara solistă continuă să-şi păstreze stilul „polifonic" şi în noua împrejurare.

III. JOCUL ŞI STRIGĂTURA

În comparaţie cu alte zone folclorice „ţîpuritura" (cum numesc oşenii strigătura) prezintă mai multe note distinctive dintre care enumerăm ca fiind mai importante : (1) strigătura este cîntată ; (2) şi rostită într-o emisiune vocală specifică, similară falsetului, avînd ca efect un timbru infantil (sau feminin). Dintre raţiunile pierdute în timp ale acestei tehnici vocale, pare să fi rămas doar dorinţa ţîpuritorului de a se face auzit cît mai bine şi cît mai departe, dacă e să ne ghidăm după versuri ca acestea : „Cînd ieram mai tińerel/ Glasu-mń era ca la mńel,/ Gura mę să auzîę/ Din D′erţa-n Cămîrzana” (V. Scurtu, *op. cit.*, p. 77) ; (3) în desfăşurarea strigăturii se disting trei momente : (a) *apelul*, deosebit de caracteristic, rostit pe silabele „*ai*”, „*ţa*” sau „*ţura*(*i*)”, (b) *comunicarea* propriu-zisă a strigăturii şi (c) *exclamaţia* finală („*Zî mă*” ! sau „*Cîntă mă*” !), fiecare cu funcţii bine conturate ; (4) repertoriul instrumental de joc şi cel al ţîpuriturilor sînt identice [11] ; (5) această identitate coboară pînă la nivelul structural al *fiecărui motiv* muzical în parte, astfel încît variaţiunile motivului instrumental să corespundă în esenţă „ponturilor” ţîpuritorului [12] (nu şi invers, căci :) (6) însăşi succesiunea „danţurilor” într-o suită de jocuri este condiţionată de ţîpuritori. Acest lucru se petrece în felul următor : fiecare jucător are una sau mai multe melodii preferate, dintre care una se întîmplă să-i poarte şi numele (formă de consacrare a iscusinţei la joc şi ţîpurit), melodie pe care ceteraşul are obligaţia să o cunoască. Jocul odată început, schimbarea melodiei se face la şi chiar în timpul *apelului* exploziv al unuia dintre jucători. Dacă acesta doreşte să mai ţîpure în continuare îşi încheie strigătura cu *exclamaţia* de care aminteam înainte. Abuzurile în acest sens ale jucătorilor ori lipsa de solicitudine a muzicantului pot deveni, fireşte, motive de supărare şi ceartă violentă uneori. (7) În contrast cu rigoarea metrică a melodiei instrumentale, ţîpuritura poate manifesta o expresivă libertate agogică menită să sublinieze (ca şi variaţiunile) sensul emoţional al versurilor : (vezi ex. 10).

---

[10] Fenomenul l-am întîlnit şi în tehnica viorăştilor din Ţara Moţilor, Bihor, sudul Ardealului, cu trăsături specifice, locale.

CONSIDERAŢII FINALE

1. Jocul oşenesc pare să reprezinte în folclorul nostru unul dintre cele mai arhaice stadii de manifestare muzical-coregrafică.

2. O trăsătură semnificativă în acest sens este unitatea dintre stilul vocal şi cel instrumental (în cadrul muzicii de joc cel puţin).

3. Spre aceleaşi stadii vechi ne îndrumă şi particularităţile de emisie vocală ale ţîpuriturii[13].

4. Forma arhitectonică atît de rară şi specifică a muzicii de joc oşeneşti pare să fie, la rîndul ei, ecoul unei etape îndepărtate de practică muzicală [14].

---

[11] Identitatea merge pînă acolo încît varianta instrumentală reproduce adeseori chiar şi *apelul* caracteristic al ţîpuriturii.

[12] Se remarcă aici o excepţională fineţe analitică a oşenilor în ceea ce priveşte audiţia şi intonaţia muzicală. Am fost martorii unei împrejurări în care ţîpuritorul refuza indignat aproximaţia de două-trei sunete cu care vioristul cînta „ponturile” respective. Tot în această privinţă este sugestivă şi următoarea observaţie pe care o făcea un ceteraş, în timpul unei înregistrări, celui care „ţîpurea” : „punctele elea care le fac io ẹlea să le fač, nu altele” (fişa mg. 3317 I a), caz excepţional de relaţie muzicant-jucător. La rîndul lor înseşi textele unor ţîpurituri oglindesc această dorinţă de perfectă concordanţă melodică a vocii cu instrumentul. De exemplu : „Zî-i mă Vasîi după mine/ Că io nu ştiu după tine” (mg. 3318 II k) sau „Ţîpuri-o-aş, ţîpuri,/ Dar mă tem că n-oi̯ tolni/ După arcul ceterii̯” (A.I.E.F., fg. 5039 a), sau „Nu-i aceẹ̯a ceterẹ̯/ Să nu pọ̯tă gura mẹ̯/ Tuman cum a zîčẹ i̯ẹ” (mg. 3318 II m).

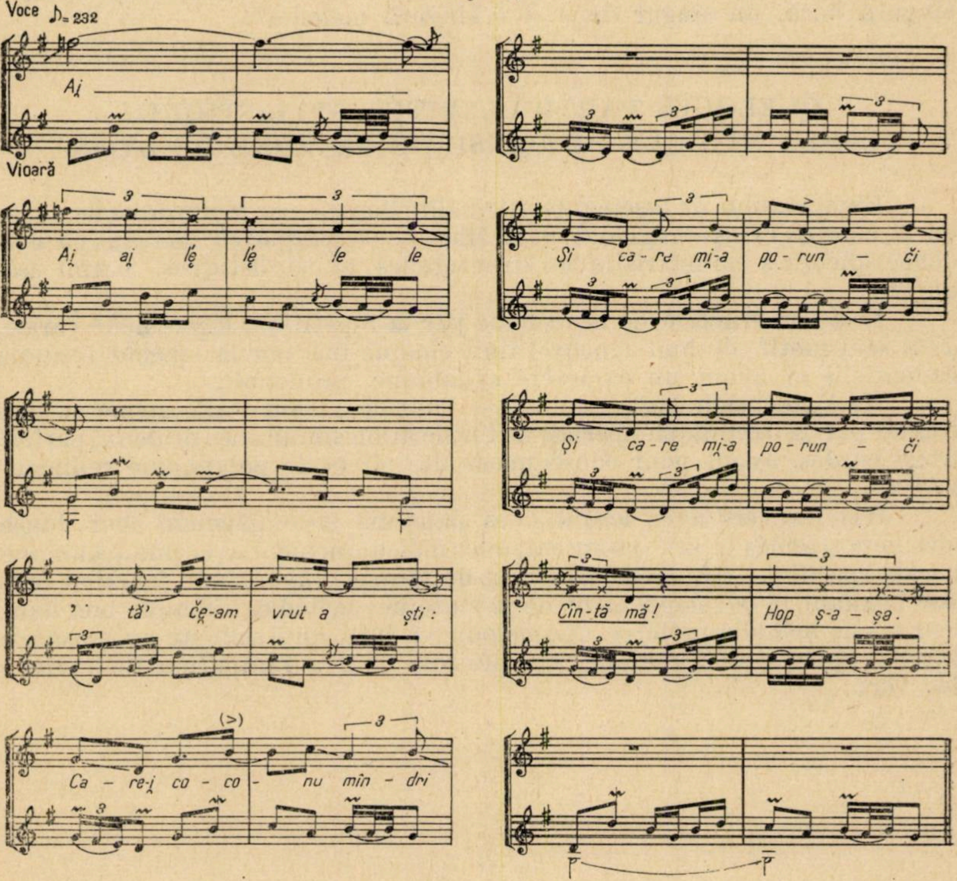
[13] Ele trimit nu atît la fenomenul de tip „jodel”, cît mai ales la acele „deghizări ” ale vocii în jocurile cu măşti de la noi sau în teatrul muzical cu măşti sau cu păpuşi din Extremul Orient.

[14] În perimetrul european am mai întîlnit urme ale acestui tip de formă muzicală, în cîteva cîntece medievale franceze, precum şi în cîntecul popular ucrainean. Înrudite, la prima vedere, dar izvorînd dintr-un mod de interpretare şi avînd funcţii diferite sînt şi unele melodii, dialogate, din Orientul Apropiat.

mg. 3317 II 1	Batarci — Satu Mare
Culeg. I. Herțea, 1966	Mihai Canaloș, 43 ani, vioară
Transcr. I. Herțea, 1967	Nicolae Ciote, 26 ani, voce

DANȚ
(fragment)

Ex. 10


Voce ♪ = 232
Vioară
Ai
Ai ai lę lę le le
Și ca-re mi-a po-run-ci
’ tă’ cę-am vrut a ști:
Și ca-re mi-a po-run-ci
Ca-re-i co-co-nu mîn-dri
Cîn-tă mă!
Hop ș-a-șa.
3
(>)

5. Dubla existență a țîpuriturii, ca strigătură la joc și ca gen liric muzical autonom, pare să ilustreze un stadiu incipient al apariției așa-numitului ,,cîntec de joc”. O fază mai avansată pare să o constituie genul înrudit al cîntecelor zise ,,de băut” maramureșene, și ele relicve probabile ale unui dispărut repertoriu de joc.

6. Stilul violonistic al ceterașilor oșeni întrunește în folclorul nostru cel puțin o dublă semnificație : ca tehnică instrumentală particulară și ca tip deosebit de polifonie populară.

7. Neștirbita unitate stilistică, datorată, probabil, tocmai particularităților de ordin structural, constituie pentru muzica de joc oșenească o veritabilă barieră în calea oricăror înrîuriri din afară : tot ce nu-i ,,oșenesc” este însușit ca invariant, ceea ce face ca deosebita vitalitate a muzi-

cii de joc oşeneşti, manifestată exclusiv în limitele înguste, dar încă rodnice, ale tradiţiei locale, să reprezinte un caz excepţional (şi din acest punct de vedere) pentru epoca pe care o trăim.

Cu această din urmă observaţie iată-ne, aşadar, reîntorşi — cu o spirală mai sus — la impresiile lui I. A. Candrea de acum şase decenii: „[oşenii] n-au adoptat nici un joc, nici un cîntec de la alţii, aşa că au o singură horă, un singur dans şi o singură melodie".

QUELQUES PARTICULARITÉS STYLISTIQUES DE LA MUSIQUE DE DANSE DE LA ZONE DE L'OAŞ

L'impression de fascinante originalité donnée par la musique de danse de la zone de l'Oaş — région de Satu-Mare — s'explique en mettant en évidence quelques caractéristiques structurelles et stylistiques, parmi lesquelles :

I) la construction de la mélodie par la répétition, légèrement variée, d'un seul motif (de huit croches) finit chaque fois par la même formule cadentielle et ayant un caractère syllabique, prononcé ;

II) l'exécution instrumentale — solo de violon — elle-même se distingue par la technique spéciale de l'utilisation simultanée de deux (parfois trois) cordes, ayant pour conséquence des effets de polyphonie rudimentaire ;

III) les vers avec lesquels les danseurs accompagnent leur danse (des vers scandés et criés) sont entonnés mélodiquement avec une technique vocale spécifique (similaire à la voix de fausset), ayant une fonction précise pendant le développement de la suite des mélodies : chaque bon danseur a une mélodie préférée, une mélodie « à lui », qu'il sollicite au musicien par un appel caractéristique, chaque fois qu'il a l'intention de « crier » des vers.

NOȚIUNEA DE *METAMORFOZĂ* ÎN FOLCLOR

— Preliminarii —

CONSTANTIN ERETESCU

Metamorfoza are o indubitabilă bază cognitivă. Experiența naturală, socială, magică a oferit din cele mai vechi timpuri omului nenumărate probe în acest sens. Domeniile din care pot fi selectate exemplele sînt dintre cele mai diverse.

Numeroase specii de viețuitoare cunosc o transformare bruscă a înfățișării în drumul lor spre maturitate. Ipostazele larvă, nimfă, crisalidă, imago ale evoluției acestor specii au fost din totdeauna susceptibile de a sugera caracterul dinamic, deschis spre noi forme, al naturii vii. Chiar succesiunea zi-noapte, mareea, în genere ritmurile naturale, nașterea și moartea au putut juca și au jucat acest rol.

Triburile de vînători au practicat din cele mai vechi timpuri schimbarea de identitate. Una dintre cele mai vechi tehnici de vînătoare consta în travestirea vînătorului în animal și apropierea în acest mod de pradă.

Confecționarea uneltelor chiar este o metamorfoză în măsura în care implică o schimbare a rostului fundamental al materiei.

Masca și actul mascării, atît de frecvent întîlnite la cele mai diferite popoare, asigură, în afara valențelor magice pe care le conferă purtătorului ei, o transformare rapidă a înfățișării.

Vopsirea trupului, tatuajul, coafura, pilitul dinților, deformarea, prin intervenții chirurgicale, a unor părți ale corpului etc. nu au avut în principal un scop estetic. Aceste transformări erau săvîrșite în momente speciale (inițierea, începutul ciclului natural) care marcau pierderea unei calități și dobîndirea alteia noi [1].

Un număr important de credințe bazate pe metamorfoze s-au păstrat pînă în zilele noastre. Credința în *loups-garous* — priculicii din credințele populare românești — (referitoare la transformarea prin magie a unor anumite persoane în lupi sau în alte animale) este atestată în Europa, Asia, Africa [2].

---

[1] V. Mircea Eliade, *Naissances mistiques. Essai sur quelques types d'initiation* par..., Les Essais XCII, Paris, Gallimard, 1959, 274. p.

[2] James George Frazer, *Le trésor légendaire de l'humanité. Feuilles détachées du Rameau d'Or* par Lady Frazer, *Les Editions Rieder*, Paris, 1925, p. 41.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 121–132, București, 1970

Numărul exemplelor poate fi ușor amplificat. În unele din cazurile enumerate relația dintre actul metamorfic și magie este evidentă. În altele însă, aceeași relație este inexistentă. Este neîndoielnic că transformarea metamorfică, atît de frecventă în literatură, are la bază elemente de cunoaștere atît pozitivă cît și metafizică. Încorporată în mitologie și literatură, sublimată, amplificată, metamorfoza a devenit un fapt de artă. Nu formează obiect al discuției noastre valoarea sau lipsa de valoare magică a metamorfozei din literatura populară. Semnalăm însă că studiul funcției magice a metamorfozei poate duce la concluzii inedite, de real interes.

Metamorfoza, ca procedeu artistic, coincide pe plan orizontal cu aria de răspîndire a literaturii populare epice, iar pe plan vertical cu cele mai vechi atestări ale acesteia.

În mitologia Eddelor, lucrătorul care se oferă să construiască Valhala în Asgard, în schimbul zeiței Freyja, este un uriaș metamorfozat. Zeul Thor se metamorfozează într-un tînăr și ajunge astfel la palatul lui Hymer. Inelul Draupner al zeului Odin a fost confecționat dintr-o piele de porc transformată într-un porc cu părul de aur, transformat apoi în inel cu puteri miraculoase.

Mitologia clasică prezintă la rîndul ei numeroase specimene de metamorfoză. Proteus, păzitorul cirezilor lui Neptun, avea capacitatea unor metamorfozări multiple (copac, balaur, leu, apă, foc etc.). Frumoasa Io este prefăcută de către Zeus în vacă pentru ca Hera să nu prindă de veste. Demetamorfozarea nu se poate produce decît după ce Hermes îi taie capul. Dafne, pentru a-l evita pe Apolo, se transformă în copac. Artemis transformă pe Acteon în cerb, Procne se metamorfozează în rîndunică, Filomela în privighetoare. Iupiter însuși, pentru a scăpa de sub supravegherea Iunonei, se metamorfozează în lebădă, taur, ploaie de aur etc.

Mitologia indiană prezintă spectaculoasele metamorfozări succesive ale lui Vishnu. Acesta cunoaște zece *avatāra*, ipostaze ale întrupării omenești. Indra, conducător și rege al zeilor în mitologia vedică, se metamorfozează în prepeliță sau berbec.

Ghilgameș, epopeea asiro-babiloniană, înfățișează la rîndul ei numeroase metamorfoze.

Mai recent, legendele biblice sau narațiunile populare, avînd la bază personaje biblice, cunosc metamorfoza : Duhul Sfînt asistă la solemnitatea botezului lui Isus metamorfozat în porumbel; Dumnezeu, Sf. Petru se materializează și cutreieră pămîntul în chip de bătrîni, cerșetori sau, dimpotrivă tineri bine îmbrăcați.

★

Metamorfoza ar putea fi definită ca o schimbare bruscă, survenită în forma, natura sau structura unei ființe sau lucru, atît de considerabilă încît ființa sau lucrul respectiv nu mai pot fi recunoscute [3]. În alți termeni, metamorfoza este transformarea bruscă și radicală a unei calități într-o altă calitate. Obiectul metamorfozei este personajul (ființă, lucru) în accepțiunea foarte largă a termenului de subiect gramatical sau logic al motivului epic.

---

[3] Cf. *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* par Paul Robert, 1967, p. 1078, col. 1.

Ni s-au impus, în urma analizelor efectuate, două tipuri distincte de metamorfoză :

I. Metamorfoza propriu-zisă. Aceasta prezintă la rîndul ei două subtipuri : a) transformarea cu caracter genetic, definitiv, ilustrată mai ales de legende ; b) transformarea survenită ca urmare a unui blestem sau a unei pedepse. Metamorfozele încadrate în acest subtip nu sînt în mod obligatoriu ireversibile. Ele se supun unui *timp consacrat* [4] și se consumă pe durata acestuia.

În cadrul tipului metamorfozei propriu-zise, personajul este obiect, iar nu autor al transformării sale. Autor al metamorfozei de acest tip este întotdeauna o altă persoană.

II. Metamorfoza de tranzit [5]. Transformarea afectează personajul în momentele de dificultate în desfășurarea narațiunii și încetează o dată cu depășirea dificultății.

În cadrul metamorfozei de tranzit, capacitatea transformării o posedă chiar personajul. Această trăsătură face o distincție netă între metamorfozele de tipul *I* și *II*.

Această clasificare a metamorfozei are la bază două criterii, care sînt luate în considerare simultan :

1) efectul în timp al transformării (subtip. *Ia* — definitivă ; subtip. *Ib* — pe un timp determinat, de obicei 3, 7, 9 ani ; *II* — de scurtă durată) și 2) autorul transformării [6]. Criteriile luate în discuție sînt de natură să precizeze trăsăturile (enumerate anterior) metamorfozei propriu-zise și ale metamorfozei de tranzit.

I. METAMORFOZA PROPRIU-ZISĂ :

Exemple :

I a. 1. *Pietrele* sînt la origine *oile babei Dochii.* Acestea au fost transformate de ger în stane de piatră [7].

2. Un om bogat își trimite feciorul la învățătură pe timp de 20 de ani. Întors, băiatul are prilejul să arate tatălui său cîteva din cunoștiințele dobîndite. Astfel, el provoacă și apoi oprește grindina. Speriat de solomonar, tatăl își

---

[4] Folosim termenul cu valoarea pe care i-o dă M. Eliade. *Timpul consacrat* se opune *timpului profan.* Actele creației, dar și cele distructive, nu se săvîrșesc continuu, ci în momente speciale, cum ar fi reluarea ciclului natural. Acesta este un moment de sensibilitate al timpului. Deciziile luate în acest timp au o valoare și semnificație diferită de actele săvîrșite în afara lui.

[5] Pentru a denumi un tip de metamorfoză asemănător, G. Călinescu, *Estetica basmului*, E.P.L., 1965, p. 159, a folosit termenul de *proteism.* Nu am preluat termenul deoarece G. Călinescu socotea că obiect sau autor al metamorfozei nu este decît omul. În acest mod termenul folosit nu ar fi acoperit sfera reală a metamorfozelor cuprinse în acest tip.

[6] Lazăr Șăineanu, în indicele folcloric anexat volumului *Basmele Române*, București, 1895, p. 1058—1060, clasifică metamorfozele în *metamorfoze animale*, *metamorfoze neinsuflețite*, *metamorfoze umane*, *metamorfoze vegetale.* Metamorfozele sînt catalogate după calitatea inițială a personajului. Am renunțat la această clasificare dat fiind că nu menținerea sau modificarea regnului personajului ni s-a părut a fi esențială în actul metamorfozei.

[7] *Pietrile* (T. Bălășel), în „Șezătoarea", 1894—1895 (III), nr. 2—3, p. 28.

împușcă feciorul. Logodnica sa, copleșită de durere, moare la rîndul ei, iar din *lacrimile fetei* au ieșit *sălciuțele*, care durează puțin pentru că sînt lacrimi de fecioară [8].

3. Întrebat asupra originii vinului, grîului, mirului, Dumnezeu reamintește că în momentele răstignirii lui Cristos, *sîngele* s-a transformat în *vin*, cununa de *spini* în *mir*, brîul de *măcieșe* în *grîu* [9].

I b. 4. O babă preface, cu ajutorul unui măr, un *oraș* întreg în *stană de piatră*, iar pe *fată* în *capră* [10].

5. *Purcelul* crescut de bătrînii fără copii este un *fecior de împărat* supus unui blestem [11].

6. Un vulpoi care are puterea de a preface *oameni și animale* în *stane de piatră* este un *fecior de împărat* blestemat să rămînă astfel pînă cînd cineva va avea milă de el. Acest lucru înfăptuit, blestemul încetează și vulpoiul redevine om [12].

Deși formează subtipuri distincte, geneza (*Ia*) se poate datora unui blestem, unei pedepse sau interdicții :

7. Pentru că s-a îndrăgostit de sora lui pe care a vrut s-o ia în căsătorie, *fratele și sora* sînt blestemați ; ei sînt metamorfozați în *soare*, respectiv *lună*, și plasați astfel pe orbită încît să nu se mai poată întîlni vreodată. De atunci datează cei doi aștri [13].

8. Ca pedeapsă pentru o comportare asocială, *inima unui copil* este prefăcută de către Sf. Duminică într-un *plop*, copac cu tulpină înaltă, fără flori și fructe. Tremurul continuu al frunzelor exprimă iertarea pe care pedepsitul o cere dumnezeirii [14].

9. Pe vremuri, cînd *arborii umblau*, un om zgîrcit a ales în pădure un stejar frumos pe care l-a chemat la el acasă. Omul cere stejarului să ia cu sine un bou, apoi un butoi cu vin pe care le întîlnesc pe drum. Cînd zgîrcitul cere și clopotul bisericii, un fulger lovește stejarul și pe stăpînul său. De atunci datează *interdicția cu privire la deplasarea arborilor* [15].

Subtipurile *Ia* și *Ib* se delimitează cu claritate.

Ia se definește ca un act de creație care se produce spontan, fără o pregătire prealabilă, pe baza principiului multiplicării prin divizare. Divizarea are loc, ca regulă generală, o singură dată. Faptul exclude posibilitatea discutării unor elemente primare, originare, care prin divizări succesive să fi dus la diversitatea naturală actuală. Aceasta cu atît mai mult, cu cît relația dintre elementul inițial și cel derivat nu se stabilește pe baza similitudinii de funcție sau de structură, ci se datorește fie analogiei (fluiditatea și culoarea vinului și sîngelui au facilitat presupunerea unei origini unice), fie dimpotrivă contrastului (măcieşul, plantă sălbatică şi nefolositoare, este transformat în grîu, plantă de primă necesitate).

---

[8] *Povestea sălciuțelor* (Z. Bîrsan), în ,,Semănătorul'', 1901—1902 (II), p. 148, republ. în ,,Gazeta Transilvaniei'', 1902, nr. 111, p.1.

[9] Sabin V. Drăgoi, *303 Colinde cu text și melodie culese și notate* de . . . (v. nr. 2, 108, 230, 262).

[10] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, E.P.L., 1966, vol. I, p. 538 (*Nucu de aur*).

[11] I. Creangă, *Povești, amintiri, povestiri*, B.P.T., 1967, p. 45—63 (*Povestea porcului*)

[12] P. Ispirescu, *Opere complete*, vol. I, *Legende sau Basmele Românilor*, București 1907, p. 327—338 (*Pasărea măiastră*).

[13] G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare romane*, București, 1885, p. 410 (*Soarele și luna*).

[14] *Legenda plopului*, în ,,Luminița'', 1936—1937, nr. 1, p. 17.

[15] *De ce nu pot arborii umbla* (I. Pop-Reteganul), în ,,Familia'', 1891, p. 378.

La actul genezei nu participă întreaga specie (toți membrii unei calități), ci, exclusiv, un individ sau o parte a indivizilor speciei respective. Aceasta face ca actul creației să nu fie simultan un act distructiv (o calitate în întregul ei se transformă într-o altă calitate). Prin modul în care este conceput, actul genezei prin metamorfoză este asemănător cu procesul creației din alchimia primitivă [16].

Transformarea metamorfică (avem în vedere metamorfozele incluse în subtipul *Ia*) face abstracție de ideea evoluției; calitatea veche şi nouă sînt echivalente.

Un caz particular al metamorfozei propriu-zise este *metamorfoza parțială*, în care transformarea metamorfică cu caracter genetic este incompletă. Ea priveşte un element component al calității, o unică trăsătură, de regulă caracterizatoare, a personajului.

10. Crucificarea lui Isus a fost deplînsă de întreaga natură vegetală, cu excepția plopului, care, nemişcat pe Golgota, a rămas nepăsător la suferința lui Cristos. Îngerul morții vărsă sîngele lui Isus la rădăcina copacului. Plopul a fost cutremurat şi *frunzele lui de atunci tremură* [17].
11. Pentru că nu au ascultat rugămintea Fecioarei Maria de a înceta să rumege, caii au fost blestemați să mănînce toată viața şi să rămînă totuşi flămînzi [18].
12. Vezi şi ex. 8.

Personaje mitologice, de tipul *sirenelor*, *faraonilor*, *centaurului*, *căpcăunilor* etc., pot fi considerate ca ilustrînd categoria metamorfozelor parțiale. Personajele enumerate nu sînt creații eclectice realizate din subansambluri asociate întîmplător, ci entități distincte. Poate sluji ca argument în sprijinul ipotezei noastre faptul că personajele citate nu sînt concepute după tehnica aliajului (la realizarea unei calități derivate nu participă în proporții diferite mai multe calități primare), ca şi faptul că personajele discutate sînt binar compuse. Un exemplu de demetamorfozare parțială poate fi ilustrativ.

13. Eroul plecat să-şi caute nevasta întîlneşte în pădure o capră care-i promite ajutor în cazul în care acesta va rămîne trei zile şi trei nopți în preajma ei. După prima zi *capra* (fată metamorfozată în animal) *devine jumătate fată* ,,...ğiumătat'i fata ira capră, şi ğiumătat'i fată; pîn la brîu ię iera fată, şî d'i la brîu în ğios, iera capră''. Procesul de demetamorfozare continuă în ziua următoare [19].

Spre deosebire de *Ia*, subtipul *Ib* se defineşte prin caracterul distructiv al actului metamorfic. Metamorfoza are caracterul unei involuții. (Pietrificarea, transformarea condiției umane într-o condiție subumană au la bază această semnificație.)

---

[16] Ne referim nu la perioada tîrzie a alchimiei, cea medievală, ci la alchimia primitivă, înțeleasă ca o ştiință cosmologică şi soteriologică. În acest domeniu observații sugestive şi clasificatorii a făcut M. Eliade (v. *Cosmologie şi alchimie babiloniană,* Ed. ,,Vremea'', 1937, 135 p.).

[17] *De ce tremură frunza plopului,* în ,,Neamul Românesc popular'', 1937, nr. 9—10, p. 132.

[18] V. Sabin V. Drăgoi, *op. cit.*, nr. 61, 118, 129, 148, 191, 202, 216, 243.

[19] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, vol. I, p. 537 (*Nucu de aur*).

II. METAMORFOZA DE TRANZIT

14. Un copil instruit la şcoala diavolului îşi însuşeşte tehnica metamorfozei. Pentru a păcăli pe *diavol*, metamorfozat în *boier*, *vultur*, *lăutar*, *cocoş*, *băiatul* se transformă în paralel în *căţel de aur*, *vultur*, *cal*, *porumbel*, *păianjen*, *flăcău*, *inel*, *cucuruz*, *vulpoi*[20].

15. Pentru a scăpa de urmărirea babei, fata aruncă peste cap un *pieptene*, apoi un *lanţ* care se transformă în *pădure*; *gresia* se transformă în *munte*. *Eroii* înşişi se metamorfozează în *lac*, respectiv, *raţă*[21].

16. Viteazul intră slugă la Baba Hîrca, pe care urmează să o slujească trei nopţi păzindu-i o *iapă* (*fata babei*) care se transformă succesiv în *lupoaică*, *corb*, *peşte*. După prima noapte, întoarsă în grajd, lupoaica redevine iapă, pentru ca apoi să se remetamorfozeze etc.[22]

Metamorfozele incluse în acest tip sînt infinite ca variante. Personajul are capacitatea de a deveni orice şi de a-şi recăpăta identitatea după dorinţă. Stereotipia genului restrînge posibilitatea, teoretic existentă, a transformărilor ,,orice în orice'' la un număr mare, dar finit de modele. Ca în toate categoriile folclorului, invenţia metamorfică se înscrie în planul precis al tradiţiei, libertatea constînd în posibilitatea selectării între mai multe calităţi a celei preferate. Locul comun, realitatea nemijlocit cunoscută operează selecţia, eliminînd combinările netradiţionale.

În cadrul metamorfozelor de tranzit, autometamorfozarea (transformarea metamorfică a personajului-fiinţă[23]) poate fi facilitată de anumiţi factori. Astfel, eroul se poate da de trei ori peste cap sau poate rosti în acest scop o formulă magică.

17. *Greuceanu* se dă de trei ori peste cap, se face *porumbel* şi se aşază într-un pom în faţa caselor zmeilor; porumbelul se dă de trei ori peste cap şi se transformă într-o *muscă*, pătrunde în casa zmeilor şi se ascunde într-o grindă[24].

18. Un ţigan înfometat întîlneşte în drum pe Dumnezeu, care-i dăruieşte o masă minunată, care la comanda ,,Întinde-te'' oferă stăpînului ei tot felul de bucate alese, pe care le adună la rostirea comenzii ,,Strînge-te''[25].

Un număr de obiecte au puterea de a metamorfoza sau de a facilita metamorfoza.

---

[20] *Ibidem*, vol I, p. 493—504 (*Băiatu la şcoala diavolului*). B. P. Hasdeu (*Cucul şi turturica*, în ,,Columna lui Traian'', 1876, p. 40—44; *id.* 1877, p. 301—303 şi *Cuvente den betrani*, II, p. 501—566) denumeşte această categorie a metamorfelor în lanţ ,,metamorfoze corelative''. Analizînd variantele europene ale cîntecului *Cucul şi turturica*, autorul enumeră succesiunile metamorfice ample şi interdependente ale celor două personaje. Pentru exemplificare vom prezenta perechile corelative de metamorfoze din variantele româno-morave: *azimă-vătrar*, *trestie-cîntăreţ din fluier*, *icoană-popă*, *peşte-pescar*, *arbore-cărăuş*, *floare-cosaş*, *pasăre-vînător*, *iepure-ogar*, *stea-zodiaş* (p. 516).

[21] *Ibidem*, vol. I, p. 364 (*Miia Ion*).

[22] *Ibidem*, vol. I, p. 308—312 (*Cu munte Vînăt*).

[23] La începutul acestui articol am definit metamorfoza de tranzit şi prin aceea că personajul este autor al propriei sale transformări. Introducem în acest punct al discuţiei restricţia conform căreia regula enunţată este valabilă pentru personajul-fiinţă. Obiectele neînsufleţite nu au capacitatea autometamorfozei. Ele îşi schimbă identitatea în momentul în care devin instrumente ale personajului-fiinţă.

[24] P. Ispirescu, *Op. cit.*, p. 247—248 (*Greuceanu*).

[25] I. Pop-Reteganul, *Poveşti ardelenesci culese din gura poporului*, Braşov, 1888, partea I, p. 59—79 (*Ganul Ţiganul*).

19. Un om are în grădină un pom de roadele căruia nu se poate bucura pentru că acestea îi sînt sistematic furate. Primii doi din cei trei feciori ai săi nu izbutesc să dezlege misterul. Cel de-al treilea descoperă că hoţii sînt o zînă cu două păuniţe. În călătoria pe care o face pentru a le prinde, întîlneşte trei draci care se certau pentru trei obiecte : *o cîrjă care împietreşte, un papuc cu care poţi trece pe apă, un comănac care te face nevăzut.* Eroul devine prin vicleşug posesorul lucrurilor [26].
20. Împărăteasa nemaiştiind nimic despre fiul ei, Făt-Frumos, pleacă să-l caute. Îl găseşte mort şi , în timp ce-l boceşte, observă că un şarpe îl muşcă de picior. Mama loveşte şarpele şi-l omoară, dar mama şarpelui aduce *buruiana vieţii*, o plimbă pe la capul puiului de şarpe *şi-l învie.* Împărăteasa foloseşte acelaşi procedeu pentru a-şi învia feciorul [27].
21. Mezinul Petru Cenuşotcă pleacă după însurătoare. Este îndrumat către Sf. Lună, care-i arată un palat, în care , în a 13-a cameră, va găsi o fată neagră cu care trebuie să rămînă trei nopţi. Peste noapte dracii îl taie în bucăţi, dar fata *îl învie cu ajutorul apei vii* [28].

Toate cazurile de metamorfoză discutate pînă acum aveau în vedere pierderea unei calităţi şi dobîndirea unei calităţi noi. Metamorfoza de tranzit cunoaşte, în afara acestei forme de bază, tipul de transformare în care accentul şi scopul metamorfozei îl constituie nu calitatea obţinută, ci cantitatea [29].

22. O legendă biblică vorbeşte despre felul în care Isus hrăneşte cinci mii de oameni cu cinci pîini şi doi peşti : ,,[. . .] şi au ridicat prisosul de fărămituri douăsprezece coşuri pline'' [30].
23. *Prîslea* este metamorfozat în *purice* şi ascuns sub aripa puilor de pajură, pentru a-l feri de pajura-mamă [31].
24. Eroul Spată Lată preface *casele zmeului într-un măr de aur.* Revine apoi la sora fratelui său de cruce pentru a o lua de soţie [32]. (De obicei transformarea palatelor zmeilor în mere de aur are loc pentru a facilita transportul lor de pe tărîmul celălalt pe tărîmul oamenilor.)

★

Din punct de vedere poetic metamorfoza este un *procedeu de compoziţie* la nivelul personajului. Procedeul este prin excelenţă specific folclorului.

---

[26] El. Voronca, *Ionică făt-frumos*, în ,,Familia'', Oradea, XXVIII, 1892.

[27] I. C. Fundescu, *Basme, poesii, păcăliturí şi ghicitori*, Bucureşti, ed. a III-a, 1875, p. 42. Vezi şi legenda despre Glaukos şi Polydinos. Glaukos, fiul lui Minos, alungat de un şoarece cade într-o putină cu miere şi se îneacă. Polydinos vede cum un şarpe îl învie pe un altul cu ajutorul unei buruieni. Polydinos ia şi el acea buruiană şi îl învie pe Glaukos.

[28] T. Frîncu şi G. Candrea, *Românii din Munţii Apuseni* (*Moţii*), Buc., 1888, p. 243—248 (*Petru Cenuşotcă*). Vezi de asemenea I. Pop-Reteganul, *op. cit.*, III, p. 45, vulturul care aduce apă vie pentru a învia şi apă tare pentru a întări. Este evident că reînvierea trebuie tratată ca o metamorfoză.

[29] În acest caz metamorfoza este fie *cantitativă* (v. ex. 22), fie deopotrivă *cantitativă şi calitativă* (v. ex. 23, 24). Deşi metamorfozele din această categorie se pot realiza teoretic în ambele sensuri (un personaj mare poate deveni mic şi invers), în investigaţiile făcute nu am întîlnit decît puţine exemple ilustrînd această primă ipostază (un personaj mare devine mic). Cele mai multe ilustrează ipostaza augmentării sau multiplicării calităţii iniţiale.

[30] *Noul Testament, Matei*, 14, 17—20.

[31] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, vol. I, p. 234 (*Drăgan Cenuşă*).

[32] N. D. Popescu, *Carte de basme, culegere de basme şi legende populare adunate de . . .*, vol. I, ed. a II-a, Bucureşti, 1892, p. 73—103 (*Spată Lată şi Inimă Putredă*).

În literatura populară românească metamorfoza apare distribuită inegal între diferitele genuri şi specii literare, iar în cadrul pieselor folclorice distribuţia este cvasiliberă.

Prin distribuţie inegală între genurile şi speciile literaturii populare înţelegem frecvenţa diferită a procedeului de la un gen şi o specie la alta.

O primă observaţie care s-a impus a fost aceea că metamorfoza nu este specifică liricii populare. Chiar şi cazurile în care procedeul a putut fi atestat în lirică impun această concluzie. Între foarte puţinele exemple citabile poate fi motivul transformării după moarte a perechii nefericite de îndrăgostiţi în arbore şi iederă. Motivul a provenit însă în lirică prin degradarea cîntecului epic despre logodnicii nefericiţi. În afara acestui caz şi a altor cîteva, metamorfoza în lirică este fie ipotetică, fie intră în sfera alegoriei, fără să se realizeze ca procedeu [33].

Cu totul alta este frecvenţa procedeului în epică, unde însă metamorfoza apare, de asemenea, diferenţiat de la o specie la alta. Dacă ar fi să stabilim două nivele de frecvenţă, primul cu frecvenţă ridicată, cel de-al doilea cu frecvenţă redusă, pe cel dintîi s-ar afla legendele, mai ales etiologice, basmele fantastice, cîntecele epice, colindele; pe următorul s-ar situa snoavele, povestirile realiste, unele cîntece epice (istorice, jurnale orale). Dată fiind vechimea speciilor aparţinînd primului strat în comparaţie cu stratul următor şi cu lirica, putem spune că metamorfoza este un procedeu de compoziţie caracteristic speciilor tradiţionale ale epicii populare [34].

Prin distribuţie cvasiliberă în cadrul pieselor literare înţelegem libertatea utilizării procedeului de către povestitor în diferite motive epice şi în momente diferite ale naraţiunii.

Poziţia metamorfozei, în cadrul naraţiunii, este determinată de momentul declanşării opoziţiei dintre personaje, care recurg la procedeul metamorfozei pentru a soluţiona dificultatea. Nu se poate vorbi de o poziţie diferită a procedeului în planul naraţiunii de la o specie folclorică la alta. Singura restricţie care funcţionează în privinţa poziţiei metamorfozei este motivul iniţial; această restricţie cade însă în cazul pieselor monomotivice.

Ca procedeu compoziţional, metamorfoza presupune o relaţie între doi termeni (personaje) [35] [A], [X] între care se stabilesc două tipuri de relaţii: 1) *de impunere* [→], X decide (prin blestem, interdicţie, pedeapsă, hotărîre, ca urmare a unui fapt, din clemenţă, efect al acţiunii unui obiect magic etc.) transformarea $[>]$ lui $\mathbf{A}$; şi 2) *de opoziţie* $[\leftrightarrow]$, $\mathbf{A}$, respectiv $\mathbf{X}$, sau paralel $\mathbf{A}$ şi $\mathbf{X}$ se metamorfozează pentru a rezolva opoziţia $[\leftrightarrow]$ în favoarea lor. Aceasta are ca o consecinţă multiplicarea personajelor naraţiunii. $\mathbf{A} > \mathbf{A}_1 > \mathbf{A}_2 > \mathbf{A}_3$ etc. sînt tot atîtea personaje care funcţionează independent, dar care prin poziţia ocupată în raport cu personajul cu care se află în dispută se subsumează ipostazei fundamentale $\mathbf{A}$, la care revine în final. (În cadrul legendelor de creaţie $\mathbf{A}$ şi $\mathbf{A}_1$ rămîn personaje autonome.) Procedeul se realizează într-un număr relativ restrîns de modele de mare frecvenţă. Ele funcţionează ca stereotipii compoziţionale cunoscute prin cultură folclorică de către narator şi cîntăreţ, care le concretizează în actul creaţiei artistice.

---

[33] Un exemplu tipic în acest sens poate fi următorul:

Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Fă-mă puiul cucului
Într-un vîrf al muntelui
Să mai strig bădiţului,
Să-şi adune oile
Să nu-mi strice florile.
Fă-mă, Doamne, ce mi-i face,
Fă-mă pasăre măiastră,
La bădiţa la fereastră etc.
(At. Marienescu, *Colinde*, Pesta, 1859, p. 27.)

[34] D. A. Vasiliu, *Metamorfozele în folklorul român nord-dunărean*, Ed. „Şcoala Română", anul XXXVI, nr. 1, 2, 3, Bucureşti, 1931, p. 5, este de părere că procedeul metamorfozei „îl vom găsi în basm sau cîntece şi într-o măsură mai restrînsă în colind şi legendă". Concluzia autorului este pripită şi nu este verificată de material.

[35] Subliniem încă o dată că prin personaj înţelegem atît o fiinţă cît şi un lucru, subiect gramatical sau logic al acţiunii.

Reproducem mai jos cîteva din modelele de realizare ale metamorfozei [36]:

Într-un timp consacrat un personaj $[\mathbf{X}]$ decide, (existenţa lui implică), transformarea unui alt personaj $[\mathbf{A}]$:

1. $\mathbf{X} \rightarrow \mathbf{A} > \mathbf{A}_1$

În unele cazuri $\mathbf{A}_1$ poate căpăta puterea de a decide transformarea altor personaje $[\mathbf{M}, \mathbf{N}, \mathbf{O} \ldots]$: $\mathbf{A}_1 \rightarrow \mathbf{M} > \mathbf{M}_1$; $\mathbf{N} > \mathbf{N}_1$; $\mathbf{O} > \mathbf{O}_1 \ldots$ Acest model este reductibil la modelul 1 amplificat:

1′. $\mathbf{X} \rightarrow \mathbf{A} > \mathbf{A}_1$; $\mathbf{B} > \mathbf{B}_1$; $\mathbf{C} > \mathbf{C}_1 \ldots$ (v. ex. 1, 2, 5, 6, 7, 9, 23, 24).

Într-un timp consacrat un personaj $[\mathbf{X}]$ decide, (existenţa lui implică), transformarea unui element $\mathbf{A}'$ sau unor elemente $[\mathbf{A}', \mathbf{B}', \mathbf{C}' \ldots]$ ale personajului $\mathbf{A}$:

2. $\mathbf{X} \rightarrow \mathbf{A}\,(\mathbf{A}' > \mathbf{A}'')$

2′. $\mathbf{X} \rightarrow \mathbf{A}\,(\mathbf{A}' > \mathbf{A}''; \mathbf{B}' > \mathbf{B}''; \mathbf{C}' > \mathbf{C}'' \ldots)$, (v. ex. 3, 8, 10, 11).

Un personaj $[\mathbf{X}]$ cu ajutorul unui obiect magic $[\mathbf{a}]$ poate decide metamorfoza unui personaj $[\mathbf{A}]$ sau a mai multora $[\mathbf{A}, \mathbf{B}, \mathbf{C}]$:

3. $\mathbf{X}(\mathbf{a}) \rightarrow \mathbf{A} > \mathbf{A}_1$

3′. $\mathbf{X}(\mathbf{a}) \rightarrow \mathbf{A} > \mathbf{A}_1$; $\mathbf{B} > \mathbf{B}_1$; $\mathbf{C} > \mathbf{C}_1 \ldots$ (v. ex. 4, 19, 20, 21).

Un personaj $\mathbf{X}$ decide o metamorfoză cantitativă a personajului $\mathbf{A}$:

4. $\mathbf{X} \rightarrow \mathbf{A} > \mathbf{A} + \mathbf{A} + \ldots \mathbf{A}$[37] (v. ex. 22).

Un personaj $[\mathbf{X}]$ decide o metamorfoză dublă, cantitativă şi calitativă a personajului $[\mathbf{A}]$:

5. $\mathbf{X} \rightarrow \mathbf{A} > \mathbf{A}_1 + \mathbf{A}_1 + \ldots \mathbf{A}_1$

---

[36] Nu se poate vorbi de modele caracteristice exclusiv tipurilor *metamorfoză propriu-zisă* şi *metamorfoză de tranzit*. Este motivul pentru care le-am enumerat în ordinea complexităţilor, iar nu după sistemul de clasificare cu care coincid numai parţial.

[37] Eventual, teoretic posibil: 4′ $\mathbf{X} \rightarrow \mathbf{A} + \mathbf{A} + \ldots \mathbf{A} > \mathbf{A}$ (v. nota 29).

În povestea *Varum şi Ciolan* (A.I.E.F. mg. 840), redată de Gh. Zlotar, Fundu Moldovei, se relatează modul în care un şarpe creşte necontenit, devine apoi mic, cît un deget, pentru ca să se strecoare pe sub uşă. Aceasta reprezintă un caz rar de metamorfoză.

respectiv :

5′. $\mathbf{X} \rightarrow \mathbf{A} + \mathbf{A} + \ldots \mathbf{A} > \mathbf{A}_1$ (v. ex. 17, 18, 23, 24).

Între două personaje [$\mathbf{A}$, $\mathbf{X}$] se declanșează relația de opoziție :

$$\mathbf{A} \leftrightarrow \mathbf{X}$$

În această situație personajul $\mathbf{A}$ se metamorfozează, își schimbă identitatea $\mathbf{A} > \mathbf{A}_1$ și rezolvă în acest mod opoziția :

6. $\mathbf{A}_1 \leftarrow\not\twoheadrightarrow \mathbf{X}$

Este posibil ca prima metamorfoză să nu fie suficientă. Atunci urmează :

6′. $\mathbf{A}_1 > \mathbf{A}_2 > \mathbf{A}_3 \leftarrow\not\twoheadrightarrow \mathbf{X}$ (v. ex. 15—partea a II-a, 17).

Între două personaje [$\mathbf{A}$, $\mathbf{X}$] se declanșează relația de opoziție :

$$\mathbf{A} \leftrightarrow \mathbf{X}$$

Pentru a rezolva această opoziție primul personaj se metamorfozează. În paralel se metamorfozează însă și al doilea :

$\mathbf{A} > \mathbf{A}_1 > \mathbf{A}_2 > \mathbf{A}_3 \ldots \leftrightarrow \mathbf{X} > \mathbf{X}_i > \mathbf{X}_2 > \mathbf{X}_3 \ldots$ unde $\mathbf{A}_1 \leftrightarrow \mathbf{X}_1$, $\mathbf{A}_2 \leftrightarrow \mathbf{X}_2$ ș.a.m.d. (Semnalăm că metamorfozele pot fi succesive $\mathbf{A} > > \mathbf{A}_1 > \mathbf{A}_2 \ldots$ sau pot avea loc prin revenire la identitatea de bază a personajului $\mathbf{A} > \mathbf{A}_1$; $\mathbf{A}_1 > \mathbf{A}$; $\mathbf{A} > \mathbf{A}_2$; $\mathbf{A}_2 > \mathbf{A}$ etc.) (v. ex. 16). Numărul metamorfozelor poate fi oricare. Rezolvarea survine în acest caz pe două căi :

7. $\mathbf{An} \leftarrow\not\twoheadrightarrow \mathbf{Xn} - \mathbf{1}$

sau :

8. $\mathbf{An}\,(\mathbf{a}) \leftarrow\not\twoheadrightarrow \mathbf{Xn}$

unde [$\mathbf{a}$] este un ajutor al personajului $\mathbf{A}$ (v. ex. 14, 16).

Între două personaje [$\mathbf{A} + \mathbf{B}$] aparținînd unei clase și un personaj [$\mathbf{X}$] aparținînd altei clase se declanșează relația de opoziție :

$$[\mathbf{A} + \mathbf{B}] \leftrightarrow \mathbf{X}$$

$\mathbf{A}$ posedă un număr de obiecte magice [$\mathbf{a} + \mathbf{b} + \mathbf{c}$] apte de metamorfozare și capabile să rezolve opoziția în trei încercări :

$$[\mathbf{A}(\mathbf{a}+\mathbf{b}+\mathbf{c}) + \mathbf{B}] \leftrightarrow \mathbf{X}$$

$$[\mathbf{A}(\mathbf{a}>\mathbf{a}_1+\mathbf{b}+\mathbf{c}) + \mathbf{B}] \leftrightarrow \mathbf{X} \qquad \text{(I)}$$

$$[\mathbf{A}(\mathbf{b}>\mathbf{b}_1+\mathbf{s}) + \mathbf{B}] \leftrightarrow \mathbf{X} \qquad \text{(II)}$$

9. $[\mathbf{A}(\mathbf{c}>\mathbf{c}_1)+\mathbf{B}] \leftarrow\not\twoheadrightarrow \mathbf{X}$ (III) (v. ex. 15).

Admitem însă că după a treia încercare relația de opoziție nu a fost rezolvată :

$$[\mathbf{A} + \mathbf{B}] \leftrightarrow \mathbf{X}$$

Atunci urmează :

$$[(\mathbf{A} > \mathbf{A}_1) + (\mathbf{B} > \mathbf{B}_1)] \leftrightarrow \mathbf{X} \qquad \text{(I)}$$

$$[(\mathbf{A}_1 > \mathbf{A}_2) + (\mathbf{B}_1 > \mathbf{B}_2)] \leftrightarrow \mathbf{X} \qquad \text{(II)}$$

10. $[(\mathbf{A}_2 > \mathbf{A}_3) + (\mathbf{B}_2 > \mathbf{B}_3)] \nleftrightarrow \mathbf{X}$ (III) (v. ex. 15).

Remarcăm că (1) **A** și **B** se comportă identic. Logica epicii populare nu admite ca posibilă metamorfozarea exclusiv a unuia dintre personaje, și (2) rezolvarea opoziției poate interveni și după prima sau a doua încercare în cazul modelelor 9 și 10 (9′ $[\mathbf{A}(\mathbf{a} > \mathbf{a}_1 + \mathbf{b} + \mathbf{c}) + \mathbf{B}] \nleftrightarrow \mathbf{X}$; 9″ $[\mathbf{A}(\mathbf{b} > \mathbf{b}_1 + \mathbf{c}) + \mathbf{B}] \nleftrightarrow \mathbf{X}$; 10′ $[(\mathbf{A} > \mathbf{A}_1) + (\mathbf{B} > \mathbf{B}_1)] \nleftrightarrow \mathbf{X}$; 10″ $[(\mathbf{A}_1 > \mathbf{A}_2) + (\mathbf{B}_1 > \mathbf{B}_2)] \nleftrightarrow \mathbf{X}$).

Modelele prezentate nu epuizează toate posibilitățile de realizare ale metamorfozei în literatura populară. Ne-am rezumat la inventarierea modelelor celor mai frecvente. Semnalăm totodată că în realitatea literară adeseori aceste modele nu sînt reproduse în mod pur ; ele apar concatenate sau intersectate cu alte modele [38].

★

Sîntem de părere că aspectele trecute în revistă în lucrarea de față sînt cele care, aprofundate, pot duce la definirea noțiunii de metamorfoză, noțiune cu o acoperire atît de mare în realitatea folclorică. Lucrarea de față a vizat în primul rînd circumscrierea sferei acestei noțiuni și fixarea semnificațiilor sale fundamentale.

LA NOTION DE MÉTAMORPHOSE DANS LE FOLKLORE

L'auteur se propose de circonscrire la notion de métamorphose, et d'en établir également les significations fondamentales. A cette fin, l'étude sur la métamorphose est abordée dans une triple perspective.

a) L'auteur étudie la base cognitive de la métamorphose. On estime que l'expérience naturelle, sociale, magique a offert à l'homme, appartenent aux temps les plus anciens, des multiples preuves dans ce but.

b) En fonction de ces deux critéres considérés comme des points de départ, c'est-à-dire l'effet de la transformation dans le temps et l'auteur de la transformation, on distingue deux types de métamorphose.

I. *La métamorphose proprement dite* dans le cadre de laquelle on fait la distinction entre la métamorphose de caractère génétique (Ia) et la métamorphose survenue à la suite d'un blasphème ou d'un châtiment (Ib). Le sous-type I a englobé les transformations de caractère définitif ; le sous-type Ib se rapporte aux transformations qui se soumettent à un temps consacré (3, 7, 9 ans) et se consomment pendant cette période. Dans les deux cas le personnage est l'objet et non l'auteur de sa transformation.

---

[38] Din această cauză același fapt poate fi reprezentat prin unul sau două modele (v. ex. 23, 24).

II. *La métamorphose de transit.* Ce type comprend toute la variété des transformations de caractère accidental, dans lequel le personnage est l'auteur de sa propre métamorphose.

c) La métamorphose est étudiée comme procédé de la composition au niveau du personnage. L'auteur fait l'analyse de la répartition de la métamorphose dans la littérature populaire et dans les œuvres littéraires. Il arrive à la conclusion que la répartition de celle-ci est inégale dans des différents genres et espèces littéraires tandis que dans le cadre des œuvres folkloriques, la répartition est quasi libre. Enfin, on reproduit un nombre de modèles de réalisation de la métamorphose dans le folklore. Les modèles reproduits ne se réalisent pas comme tels dans la réalité folklorique, mais amalgamés, combinés ou intersectés avec d'autres modèles.

L'auteur considère que l'approfondissement des aspects passés en revue dans cet ouvrage, peut conduire à la définition de la métamorphose dans le folklore.

DESPRE EVOLUȚIA DOINEI BUCOVINENE*

EUGENIA CERNEA

În comunicarea de față vom expune cîteva din aspectele mai interesante ale procesului de evoluție a melodicii doinei bucovinene, aspecte relevate în studiul nostru *Doina bucovineană*, elaborat în anul 1966.

Fără îndoială că definirea doinei ca „gen muzical cu caracteristici stilistice și de formă proprii, ca melopee pe care executantul creator o improvizează într-o nesfîrșită variație pe baza unor formule și procedee tradiționale "[1] nu este contrazisă de doina bucovineană în vechea sa formă improvizatorică. Cînd vorbim însă de doina bucovineană contemporană, ne referim la un tip melodic unic de doină cristalizată, cu două subtipuri, de asemenea cristalitate, și cu un număr indefinit de variante melodice. Din numeroasele variante ale acestora, doar cîteva mai conțin elemente care ne sugerează ideea că înaintea exemplarelor ajunse pînă la noi a existat în Bucovina o doină de tip improvizatoric, amplă și bogată. Același tip melodic se desprinde și din doina vocală și din cea instrumentală. Acesta este tipul doinei, devenită foarte cunoscută în interpretarea Mariei Surupat (Sadova, Suceava), sub titlul *Mîndră floare-i norocu*.

Numim acest tip de doină „bucovineană" nu numai pentru că el este tipul unic sau cel puțin predominant în Bucovina, ci și pentru că frecvența lui maximă în perioada cercetată de noi se află acolo, cu deosebire în comunele Fundu-Moldovei, Pojorîta, Sadova pe de o parte și Botoșana, Cajvana pe de altă parte. După unele date, în parte ipotetice, în parte bazate pe documente istorice, unii cercetători susțin că originea doinei bucovinene s-ar afla în Transilvania[2]. Demonstrarea acestei afirmații — a cărei împărtășire o așteptăm printr-o lucrare științifică — va constitui o prețioasă contribuție la cercetarea tipului de doină de care ne ocupăm.

---

* Comunicare prezentată la sesiunea științifică a Institutului de etnografie și folclor din 7 — 8 iulie 1969.

[1] E. Comișel, *Preliminarii la studiul științific al doinei*, în „Revista de folclor", 1959, nr. 4.

[2] Vezi de pildă *Monografia Năsăudului*, cap. 11, *Doina*, mss., și *Contribuții la cunoașterea istoriei muzicii poporului român. Despre periodizarea unor melodii de doină din Năsăud*, în „Revista de etnografie și folclor", tom X, 1965, nr. 4.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 133—142, București, 1970

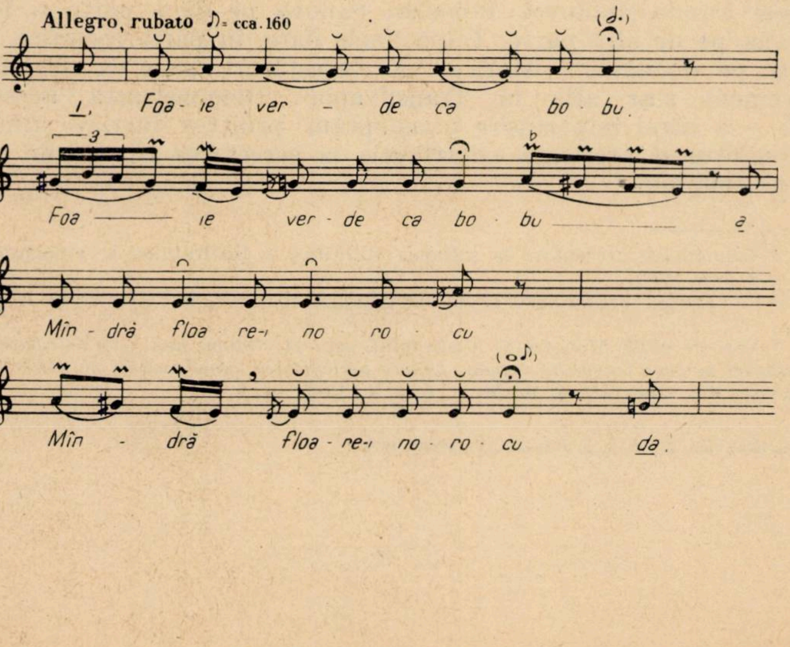
Noi însă, atît în concluziile cît și în ipotezele pe care ne-am permis să le exprimăm, ne bazăm pe rezultatele cercetărilor extinse exclusiv pe spațiul teritorial și pe intervalul de timp din care deținem documente muzicale. Cele 258 de doine, culese din 26 de sate bucovinene, între care cîteva moldovene, precum și variantele năsăudene existente în arhivă, ne-au servit la analizele muzicale necesare. Nu ne asumăm răspunderea de a reconstitui prin aceste analize „actul de naștere" al doinei de care ne ocupăm, ci numai „actul ei de cetățenie", incontestabil bucovineană, în perioada în care melodia respectivă a început a fi consemnată.

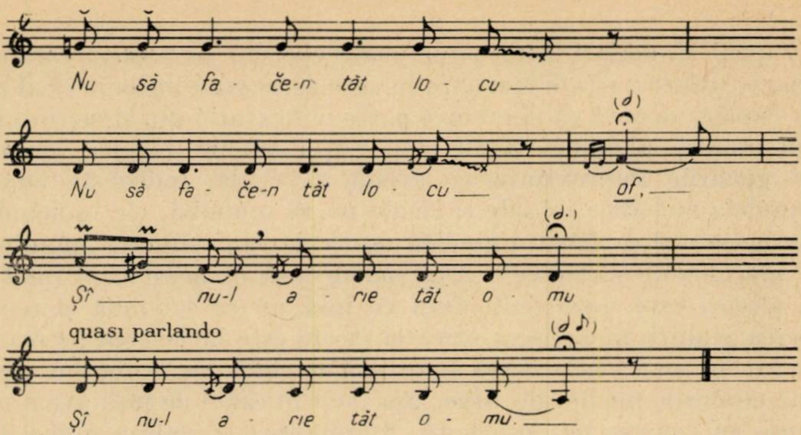
Primele documente muzicale în care aflăm doina din Bucovina datează din anul 1907 și reprezintă notări după auz, datorate lui Al. Voevidca, iar ultimele au fost înregistrate în anul 1965, în ultima culegere de folclor muzical efectuată de către autoarea acestei comunicări. Cincizeci și opt de ani reprezintă, evident, doar un scurt fragment din viața doinei bucovinene, fragment în care frecvența ei descrește treptat în viața muzicală a satului bucovinean.

Pentru ca în analizele noastre comparative să avem o perspectivă atît spațială, cît și temporală, am luat ca etalon un exemplar cristalizat, aflat la un înalt nivel de realizare artistică. Acest criteriu de alegere a etalonului considerăm că nu este arbitrar, deoarece într-un asemenea exemplar se află concentrate majoritatea mijloacelor artistice elaborate de creatorii populari în cadrul tipului respectiv. Momentul cristalizării reprezintă un punct terminus către care confluează toată diversitatea desfășurării anterioare, el înfățișează bilanțul estetic al întregii vieți a tipului melodic respectiv, împietrit într-o ultimă imagine a sa.

mg. 621 d	Comuna Sadova, jud. Suceava
Culeg. V. Nicolescu, 1956	Inf. Maria Surupat, 50 ani
Transcr. E. Cernea	

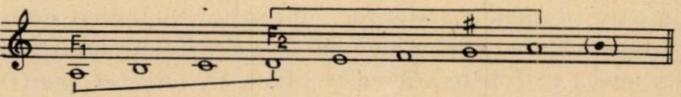
Ex.1


Allegro, rubato ♪= cca.160
1. Foa - ie ver - de ca bo - bu.
Foa — ie ver - de ca bo - bu — ă
Mîn - dră floa re-i no ro - cu
Mîn - dră floa - re-i no - ro - cu da.


Nu să fa - ce-n tăt lo - cu
Nu să fa - ce-n tăt lo - cu of,
Şi nu-l a - rie tăt o - mu
quasi parlando
Şi nu-l a - rie tăt o - mu.

Printr-o foarte succintă analiză vom contura structura specifică a exemplarului reprezentativ pentru tipul nostru de doină. Scara melodiei este : Melodia de bază se desfăşoară în limitele unei cvinte (*re—la*). Atingîndu-l uneori pe *si* şi sprijinindu-se pe *re*, structura modală care se conturează este aceea care duce către modul doric cu cvarta oscilantă. Cvarta inferioară are un rol secundar. Ea poate fi luată în consideraţie în structura modală a doinei bucovinene, numai dacă avem în vedere totalitatea variantelor şi evoluţia lor. Aceasta deoarece majoritatea variantelor se opresc pe finala *re* şi numai în unele cazuri are loc căderea pe cvartă la cadenţa finală, fie prin salt, fie prin coborîre treptată. Aceasta din urmă are de multe ori rolul de adaos coloristic de expresie, iar interpretarea ei are un caracter recitat. Înălţimea sesizată a notelor recitate poate coborî uneori doar pînă la *si*, sau chiar ~~*do*~~.

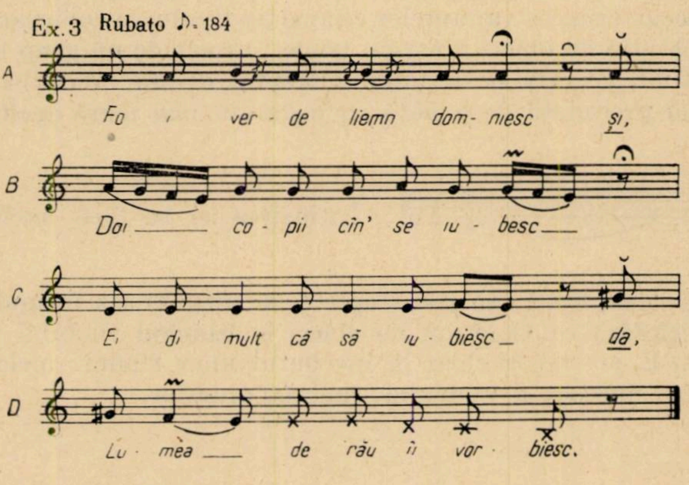
Ex.2



mg. 1462 II h
Culeg. E.Cernea, 1957
Transcr. E. Cernea

Comuna Pojorîta, jud. Suceava
Inf. Saveta Raia Bălan, 68 ani

Ex.3

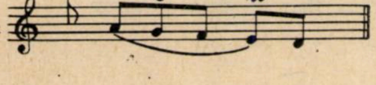

Rubato ♪.=184
A
Fo , ver - de liemn dom - niesc şi,
B
Doi co - pii cîn' se iu - besc
C
Ei di mult că să iu - biesc da,
D
Lu - mea de rău îi vor - biesc.

Faptul că acelaşi informator poate executa în aceeaşi variantă sau în variante diferite strofe melodice în care acest rînd melodic final poate fi sau nu cuprins denotă că el nu face parte obligatoriu din structura modală şi arhitectonică a doinei. Anticipînd puţin analiza formei, amintim că pentru genurile improvizatorice există o regulă, îndeobşte cunoscută, că formulele melodice iniţiale şi finale nu se schimbă, ele indicînd întotdeauna începutul şi sfîrşitul gîndirii muzicale, convenţional numite ,,perioade'' sau ,,strofe melodice''. Aici vedem însă că acest rînd final uneori apare, alteori este inexistent. Ceea ce însă nu se schimbă şi reprezintă încheierea gîndirii melodice a oricărei strofe este încheierea pe *re*. Aşadar *re* ţine loc de tonică în această structură modală, iar *la* inferior ne aminteşte de modurile medievale *hipo*, aşa încît în cazul de faţă avem un mod hipodoric cu cvarta, *sol*, oscilantă. Stabilitatea modală a doinei bucovinene, ca de altfel şi a celor din alte zone ca cea a Maramureşului şi Oaşului, este realizată de fragmentele de recitativ recto-tono şi de notele cu valori de durată mari, care se află în interiorul rîndurilor melodice, şi nu de notele cu care se încheie cadenţele rîndurilor melodice, cum se întîmplă adesea la cîntecele lirice. O particularitate a cvartei oscilante în doina bucovineană este aceea că foarte adesea se atacă *sol* natural, pentru ca pe parcursul unei singure note de durată relativ mare să se urce printr-un glissando, de-abia perceptibil, pînă la sol diez.

Schema ritmică a melodiei, în aproape toate cazurile, este alcătuită din două formule ritmice, A şi B, care se succedă (A — ♫ ♩ ♪ ♩ ♪ ♩ şi (B — ♩. ♪ ♫ ♫ ♩). Varierea acestor formule are loc în special prin amplificarea valorică, în mai mică sau mai mare măsură, a pătrimilor, prin prelungirea cu coroană a sunetelor finale ale formulelor sau, dimpotrivă, prin scurtarea lor.

Dintre formulele melodico-ritmice specifice, a căror pregnanţă înlesneşte recunoaşterea variantelor ce aparţin tipului bucovinean de doină, este cea alcătuită de obicei dintr-un triolet, urmat de un grup binar, ambele de optimi, pe care se desfăşoară treptat cvinta coborîtoare *la* — *re*, aceasta fiind precedată de o notă cu o durată mai mare decît optimea :

Ex.4



Înflorirea ei se face exclusiv prin mordente pe una, două sau trei trepte — în ultimul caz formula apărînd eliptică, adică fără *re*. O găsim de obicei la cadenţa rîndului melodic A sau B, C sau E, iar uneori chiar la începutul unor rînduri melodice, ca o reluare sau o mutare a cadenţei rîndului anterior.

Forma amplă, cristalizată, a doinei bucovinene este de 8 rînduri melodice : A B C D E F G H. Cercetînd atît doinele din Bucovina, cît şi pe cele din Maramureş şi Oaş, am dedus un complex de indicii care ne fac să considerăm unele variante drept cele mai vechi. Unul dintre acestea constă în cadenţarea tuturor rîndurilor melodice care alcătuiesc melodia doinei respective pe o treaptă unică —*re*—, care reprezintă nota fundamentală a scării doinei date.

Analiza conţinutului muzical al rîndurilor melodice ne-a permis înţelegerea direcţiei evolutive a doinei cercetate. Foarte pe scurt vom expune caracterizarea acestor rînduri.

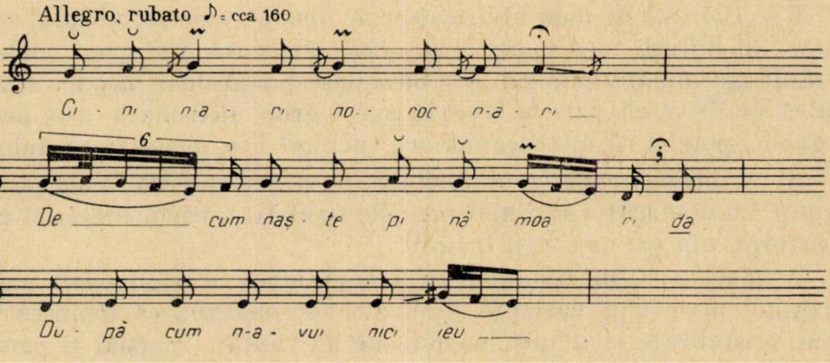
A — Melodia se roteşte în jurul cvintei, pe care o subliniază. În variantele mai vechi ea pornea de la nota fundamentală, *re*, şi se întorcea la această cadenţă.

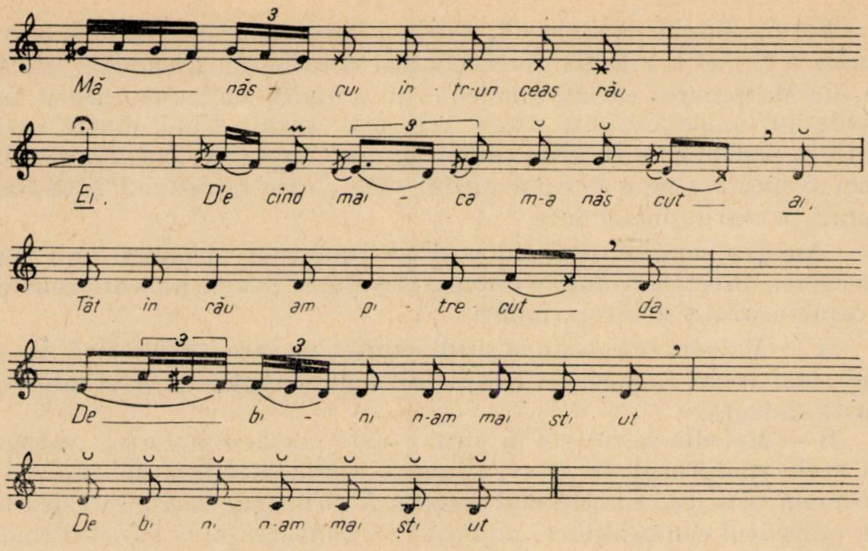
B — Melodia se roteşte în jurul cvartei, evidenţiind-o. În variantele mai vechi rîndul melodic B avea funcţie imitatorică faţă de rîndul A, cu o secundă mai jos. În cele mai recente A şi B apar ca rînduri distincte, prin procedeul compoziţional de mutare a cadenţei de la sfîrşitul rîndului melodic A la începutul lui B. În încheierea lor, cadenţele nu-l mai ating pe *re*, ci se opresc la *mi*.

C şi D reprezintă— după părerea noastră — o apariţie mai tîrzie în structura melodică a doinei bucovinene. Aceasta deoarece funcţia lor este aceea de subliniere a treptei a doua, *mi*, prin rotirea melodiei în jurul ei şi prin repetarea ei insistentă. D-ul încheindu-se cu o cadenţă de tip recitativ, pe această treaptă, capătă un caracter final, caracteristic pentru structurile modale pendulatorii ale cîntecului liric. Funcţia finală a rîndului D pare a fi neîndoielnică, dacă ţinem seama de existenţa mai multor variante în care acest rînd melodic capătă aceeaşi interpretare de recitare expresivă ca şi rîndul H, ca şi de faptul că unii informatori încheie doina pe rîndul D.

mg. 1461 I e	Comuna Pojorîta, jud. Suceava
Culeg. E.Cernea, 1957	Inf. Saveta Raia Bălan, 68 ani
Transcr. E.Cernea	

Ex.5


Allegro, rubato ♪= cca 160
6
Ci - ni n-a - ri no - roc n-a - ri
De cum naş - te pi - nă moa - ri da
Du - pă cum n-a - vui nici ieu


Mă — năs - cui în - tr-un ceas rău
Ei. D'e cînd mai - ca m-a năs cut — ai.
Tăt în rău am pi - tre cut — da.
De — bi - ni n-am mai şti ut
De bi ni n-am mai şti ut

De asemenea existenţa unor variante de 4 rînduri melodice, ale căror recitative sînt structurate pe aceeaşi succesiune de trepte, ca şi aceea a rîndurilor A B C D din melodia amplă a doinei noastre cristalizate, ne duce la aceeaşi presupunere asupra caracterului final al rîndurilor C şi D. S-ar fi putut ca rîndul melodic C să fi apărut încă în cadrul formei ample improvizatorice, în care succesiunea neregulată a rîndurilor nu îi atribuia încă o funcţie arhitectonică anumită. Prin desprinderea unor rînduri melodice şi cristalizarea lor în forme de 3-4 rînduri, s-ar fi putut ca rîndul C, prin contaminare cu cîntecul liric, să fi fost interpretat ca rînd final şi această funcţie a sa să fi fost întărită de un nou rînd, D, care în multe variante de 6 rînduri melodice nu apare (ex. fg. 3636, Maria Surupat, anul 1935; A B C E F G.).

Continuăm analiza cu rîndul melodic E, care reprezintă adesea o îmbinare între un Av şi un Bv, formula ritmică aparţinînd lui A, iar conturul melodic lui B. În subtipurile cu 3-4 rînduri melodice, primul rînd melodic este adesea aproape identic cu E-ul din tipul amplu de 6-8 rînduri melodice.

F — Conţine în mod obligatoriu un recitativ pe *re*, ultimul *re* are o valoare de durată mai mare, după care urmează un grup melismatic mai mult sau mai puţin bogat, de obicei descendent între *fa* şi *re*. Imaginea plastică auditivă pe care o creează acest grup melismatic este aceea de ,,virgulă'', pentru că întotdeauna acestui rînd F îi urmează rîndul G.

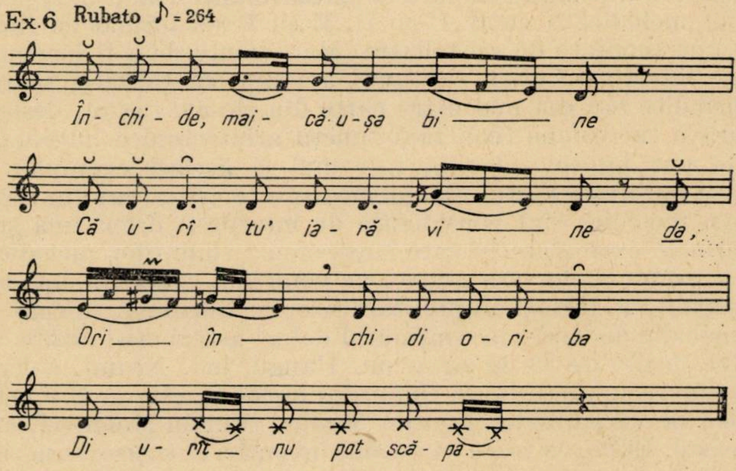
G— Conţine neapărat un recitativ pe *re*, cu cadenţa finală pe aceeaşi treaptă. Caracteristica rîndului melodic final H, a cărui prezenţă nu este obligatorie, am expus-o mai înainte.

Aşadar, analiza amănunţită comparativă a rîndurilor melodice, aparţinînd diverselor variante, ne-a dus la concluzia că înaintea formei ample, cristalizate, a doinei bucovinene au fiinţat, parţial şi paralel cu ea, două subtipuri, dintre care unul mai vechi, izvorît printr-o filiaţie directă, celălalt, mai recent şi mai puţin frecvent, apărut ca o ramură laterală prin asociere melodică sau contaminare cu cîntecul liric local.

fg. 4223 b
Culeg. C.Brăiloiu, 1934
Transcr. E.Cernea

Com. Botoşana, jud. Suceava
Inf. Irina Finiş

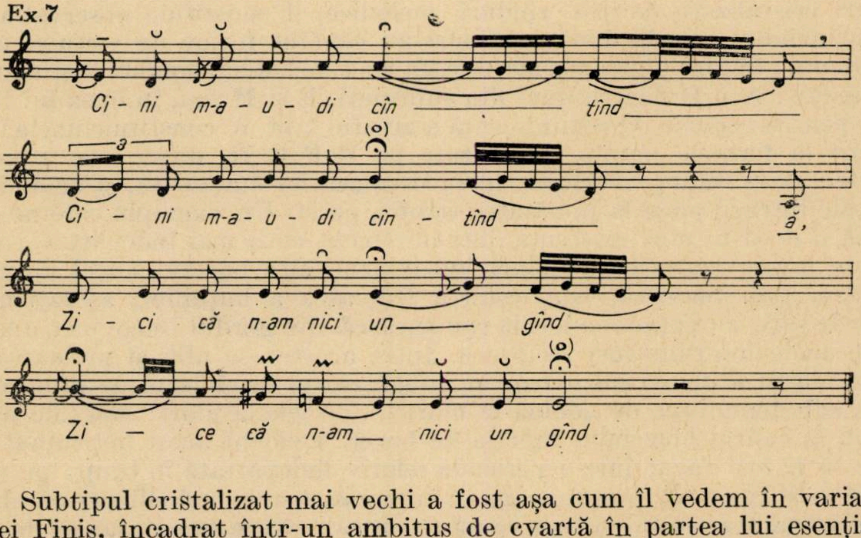
Ex.6


Rubato ♪ = 264
În - chi - de, mai - că u - şa bi ne
Că u - rî - tu' ia - ră vi ne da,
Ori în chi - di o - ri ba
Di u - rît nu pot scă - pa.

fg. 12.648 a
Culeg. G.Breazul, 1928
Transcr. E.Cernea

Comuna Fundu-Moldovei
Inf. Saveta Hojbotă

Ex.7


Ci - ni m-a - u - di cîn tînd
3
Ci - ni m-a - u - di cîn - tînd ă,
Zi - ci că n-am nici un gînd
Zi - ce că n-am nici un gînd.

Subtipul cristalizat mai vechi a fost aşa cum îl vedem în varianta Irinei Finiş, încadrat într-un ambitus de cvartă în partea lui esenţială, cu o coborîre expresivă către sau pînă la cvarta inferioară. Într-o formă mai expansivă vechea doină bucovineană capătă un ambitus de cvintă sau chiar sextă în partea sa esenţială şi rîndul melodic A apare aşa cum îl cunoaştem în varianta Mariei Surupat. Acest subtip care poartă caracteristici mai recente — ambitusul de cvintă, cadenţa finală pe treapta a doua — este alcătuit din rîndurile melodice pe care în varianta amplă cristalizată le cunoaştem ca A B C D. Logica instinctivă a creatorului popular l-a făcut ca de la rîndul melodic A să scadă treptat elanul expansiv cu care a început strofa melodică, trecînd printr-un rînd melodic B, cu o funcţie iniţial imitatorică la o secundă mai jos. După părerea noastră, această logică compoziţională care să fixeze înlănţuirea în mod permanent a rîndurilor melodice A cu B, C cu D, E cu F s-a format cu timpul sub impulsul unei tendinţe de cristalizare. Mai înainte de a fi început să circule doina sub aceste două subtipuri aproape cristalizate, toate aceste rînduri melodice sau cea mai mare parte din ele au vieţuit, desigur, de-a valma, fără o succesiune fixă, fără funcţii arhitectonice interdependente în formele pur improvizatorice, într-unul şi acelaşi exemplar. Acestei realităţi i se datoreşte faptul că ambele aspecte cristalizate în forme de 3 şi 4 rînduri melodice sînt considerate de interpreţi drept una şi aceeaşi doină. Puţinele exemplare în care succesiunea rîndurilor melodice diferă de aceea a exemplarelor cristalizate ne confirmă existenţa, într-un trecut mai îndepărtat, a formei improvizatorice în Bucovina, formă al cărei material melodic de bază era conţinutul doinei astăzi cristalizate. În varianta Zoiţei Mazilu de 38 de ani (com. Hangu, jud. Neamţ, culegerea lui Galinescu din 1929) succesiunea rîndurilor melodice este A B F G C D E F (G+H), iar în varianta lui Luncan Toader (Fundu-Moldovei, culegerea lui G. Breazul, 1928), cu toate că nu sînt inversări în succesiunea rîndurilor melodice, găsim în schimb repetări variate ale unor rînduri şi lipsa altora : A, B, Bv, Bk, E, Ev, G, H.

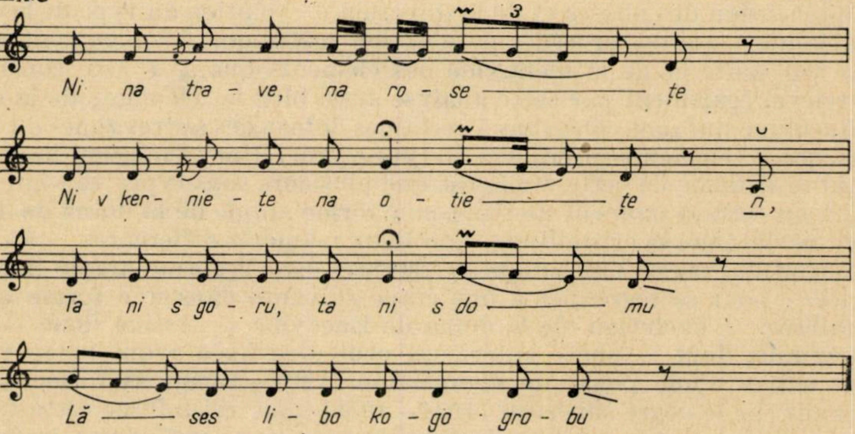
Un fapt interesant, care ne atrage atenţia în legătură cu ipoteza noastră asupra desprinderii din forma improvizatorică a celor două subtipuri cristalizate de 3-4 rînduri melodice, îl constituie observaţia că, desprinzîndu-se, cele două subtipuri au căpătat forme de vieţuire independentă ; fiecare dintre ele are cîte un rînd melodic introductiv şi unul de încheiere : A şi D pentru unul din subtipuri, E şi H sau, în lipsa lui H, E şi G pentru celălalt. O reminiscenţă a acestui fapt îl constituie unele începuturi la formele ample cristalizate pe E F G H, după care urmează strofele de 8 rînduri melodice, în succesiunea lor cunoscută, şi unele finaluri ale întregii piese la jumătatea strofei, pe D. Un exemplu care ne confirmă o dată în plus existenţa într-un trecut ceva mai îndepărtat a unei forme improvizatorice a doinei bucovinene este bocetul huţul din com. Breaza, jud. Suceava. Convieţuirea frăţească a huţulilor, aşezaţi într-o serie de sate, cu populaţia locală românească, din nordul Bucovinei, a favorizat unele împrumuturi reciproce. Între acestea se află şi preluarea de către huţuli a doinei bucoviene şi integrarea ei în obiceiul de înmormîntare, sub denumirea de „doină la mort", „de jele la mort" sau „de jele", avînd în cadrul obiceiului funcţia de bocet. Evident acest împrumut trebuie să fi fost făcut într-o perioadă relativ îndepărtată în timp ; pe de o parte este firesc să presupunem că integrarea unei melodii într-un obicei de înmormîntare este un fapt ce nu se putea petrece recent, iar pe de altă parte este sigur că această melodie trebuie să fi fost împrumutată înaintea anilor 1930, cînd forma ei a început deja să apară amplificată şi cristalizată, şi chiar înaintea anilor 1912, de cînd avem primele documente muzicale

ale doinei bucovinene cristalizate în forme mici. În bocetul huțul, interpretat de Vasilina Relciuk (38 ani, com. Breaza, jud. Suceava, culegerea noastră din anul 1965), forma este tipic improvizatorică. Succesiunea rîndurilor cunoscute de noi este A (B care se asociază cu E) F A G E G A(B care se asociază cu E) F G A BC G A B F A B C G.

mg. 2908 I f
Culeg. E.Cernea, 1965
Transcr. E. Cernea

Comuna Breaza, jud.Suceava
Inf. Vasilina Relciuk, 38 ani

Ex.8


Ni na tra - ve, na ro - se —— țe
Ni v ker- nie - țe na o - ție —— țe n,
Ta ni s go - ru, ta ni s do —— mu
Lă —— ses li - bo ko - go gro - bu

Existența acestui bocet huțul, care pentru noi reprezintă o relicvă a doinei bucovinene în formă improvizatorică, precum și a unui exemplar de doină bucovineană românească în formă improvizatorică amplă, cules în 1913 de către Al. Voevidca, ne duce la ipoteza că în pragul secolului nostru doina bucovineană trebuie să fi viețuit într-o formă improvizatorică amplă, care în primul sfert al secolului actual a cedat atît ca amplitudine, cît și ca modalitate improvizatorică de desfășurare, biruind succesiv cele două forme mici, cristalizate, pentru ca la jumătatea celui de-al patrulea deceniu al secolului nostru să își reia forma amplă, de data aceasta cristalizată. Așadar evoluția ei se conturează într-o spirală, a cărei fază anterioară o putem fixa, numai cu aproximație, înaintea secolului nostru, după care a urmat o fază de disociere (1907—1928), pe treapta superioară revenind forma amplă (1931—1936), dar de data aceasta cristalizată. Evident, conturînd aceste faze de evoluție, nu ne referim la viețuirea în exclusivitate a uneia sau alteia din formele doinei pe parcursul fiecărei faze, ci la formele predominante de viețuire a ei.

Așadar, asupra doinei bucovinene putem trage concluzia că în tendința sa de cristalizare continuă a părăsit, poate cu mai mult de jumătate de secol în urmă, forma amplă improvizatorică, pentru a desprinde din ea subtipuri de formă mică, cristalizată, care la rîndul lor, datorită atît înrudirii strînse dintre rîndurile lor prime, cît și conviețuirii lor anterioare în cadrul formei improvizatorice, au fuzionat, creîndu-se astfel forma amplă, cristalizată, evoluția ei desfășurîndu-se în spirală.

SUR L'ÉVOLUTION DE LA DOÏNA DE LA BUCOVINE

L'auteur expose dans sa communication quelques-uns des aspects les plus intéressants du processus d'évolution mélodiques de la doïna de la Bucovine, aspects plus amplement traités dans son étude de 1966 *La doïna de la Bucovine*. La recherche est basée sur 258 doïnas recueillies entre les années 1907—1965 dans 26 villages. En prenant comme modèle l'un des types les plus réalisés, on arrive au moyen d'une analyse comparée minutieuse de sa structure, à la découverte de tous les éléments de cet exemplaire dans toutes les autres variantes. On obtient par ce procédé la compréhension des phases et de la direction d'évolution du type de la doïna étudiée ainsi que des procédés de création mélodique fréquemment usités dans son cadre et de la hiérarchie des éléments quant à leur constance. On relève, également par cette analyse aussi bien les éléments de la doïna de Bucovine qui sont communs à certaines doïnas des autres zones de notre pays, que les éléments spécifiques au type étudié. Une conclusion importante qui se détache de cette étude est que plusieurs sous-types se sont détachés à un certain moment de l'ancienne forme ample de la doïna de Bucovine, ces derniers se cristallisant dans deux manières différentes — les deux contenant des rangées mélodiques existantes dans la forme ample improvisatrice — pour se regrouper à une étape suivante dans une forme ample cristallisée. L'évolution de la doïna de Bucovine se dessine donc comme une spirale, dont la phase antérieure peut être fixée avant notre siècle, étant suivie d'une phase de dissociation (1907—1928), la forme ample revenant sur le degré supérieur (1931—1936) mais cristallisée cette fois-ci. En esquissant ces phases d'évolution, l'auteur ne se refère pas exclusivement à la vie de l'une ou l'autre forme de la doïna sur le parcours de chaque phase, mais à ses formes prédominantes de vie.

CONTRIBUŢII LA TIPOLOGIA PLUGULUI ROMÂNESC

GEORGETA MORARU-POPA

Studiul plugului, instrumentul agrar cel mai important din inventarul agricol românesc, a intrat în atenţia etnografilor români destul de tîrziu, fiind urmărit, în majoritatea cazurilor, în contextul celorlalte unelte agricole [1]. Abia în a doua jumătate a secolului al XX-lea devine un subiect de cercetare de sine stătător, abordat nu numai din punct de vedere etnografic, ci şi istoric [2]. Recentele studii de paleoetnografie agrară, începute de cercetările arheologice [3], continuate şi adîncite de cele etnografice [4], vin să întregească imaginea istoricului acestui instrument agricol, din cele mai vechi timpuri şi pînă în zilele noastre.

În ultima vreme, obiectivele cercetărilor etnografice privitoare la plug au devenit multiple şi complexe, din cauza repeziciunii cu care dispar vechile unelte agricole, datorită adîncilor prefaceri social-economice ce au loc în lumea satului românesc, prefaceri care au afectat sub toate aspectele inventarul agricol tradiţional.

---

[1] I. Ionescu, *Instrumente agricole. Despre plugu*, în ,,Foaie de agricultură practică'', Iaşi, 1 (1858), p. 113—118 ; Ion Ionescu de la Brad, *Agricultura română din judeţiulu Mehedinţi*, Bucureşti, 1868 ; Frédéric Damé, *Încercare de terminologie poporană română*, Bucureşti, 1898 ; T. Pamfile, *Agricultura la români*, Bucureşti, 1913 ; G. Bungescu, *Evoluţia plugului din cele mai vechi timpuri pînă astăzi*, Bucureşti, 1934 ; C. Garoflid, *Agricultura veche*, Bucureşti, 1943 ; K. Kós, ,,*Plugul satului'' din colecţiile Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, în ,,Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1957—1958'', Cluj, 1958, p. 295—302; Valeriu Butură, *Agricultura în Ţara Loviştei*, comunicare la Sesiunea Muzeelor din 27—29 dec. 1965 ; I. Chelcea, *Cercetări etnografice în bazinul Zlatnei şi valea Ampoiului*, în ,,Apulum'', V, 1965, p. 455—460 ; H. H. Stahl, *Comentarii etnografice la tema ,,Pluguşorului''*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', tom. 10, 1965, nr. 2, p. 151—159.

[2] N. Edroiu şi P. Gyulai, *Evoluţia plugului în ţările române în epoca feudală*, în ,,Acta Musei Napocensis'', II, 1965 ; V. Neamţu, *Contribution à l'étude du problème des instruments aratoires utilisés au Moyen Age en Moldavie*, în ,,Revue roumaine d'histoire'', tom. IV, 1967, nr. 4.

[3] C.S. Nicolăescu-Plopşor, *Însemnări asupra agriculturii preistorice de pe pămîntul românesc*, Bucureşti, 1922 ; V. Pârvan, *Getica. O protoistorie a Daciei*, Bucureşti, 1926 ; V. Canarache, *Uneltele agricole pe teritoriul R.P.R. în epoca veche*, în ,,SCIV'', 1, 1950, p. 83—109 ; I. H. Crişan, *Un depozit de unelte descoperit la Lechinţa de Mureş (plugul la geto-daci)*, în ,,SCIV'', nr. 2, 1960, p. 285—299 ; I. Glodariu şi M. Cîmpeanu, *Depozitul de unelte agricole de la Dedrad*, în ,,SCIV'', nr. 1, 1966, p. 19—30.

[4] Georgeta Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, în ,,REF'', tom. 12, 1967, nr. 3, p. 213—221.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 143—155, Bucureşti, 1970

Un prim obiectiv a fost acela al epuizării întregii documentări istorico-etnografice referitoare la această problemă [5]. Studiind din punct de vedere etnografic inventarul agricol românesc contemporan, în special pe cel folosit la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi începutul secolului al XX-lea, am putut observa pe. lîngă unelte de provenienţă recentă, industrială, sau de tradiţie medievală, surprinzătoare elemente de caracter arhaic. O analiză atentă a lor a condus la concluzia după care avem de-a face cu vestigii fragmentare şi disparate de străvechi tipuri de plug. Pe baza acestor vestigii, printr-un mare efort de depistare şi corelare cu izvoare preistorice, antice şi medievale, conform metodei comparativ-istorice, s-a putut reface în linii mari seria evolutivă a tipologiei plugului românesc. Bineînţeles că folosirea acestor vestigii contemporane în studiile de paleoetnografie agrară nu s-a făcut la întîmplare, ci după anumite coordonate, cît mai apropiate de realităţile social-economice şi istorice specifice teritoriului României, care au conlucrat şi au determinat apariţia şi utilizarea tipurilor de plug caracteristice zonei carpato-balcanice [6].

Concomitent a fost urmărit şi cel de-al doilea obiectiv, surprinderea stadiului final de evoluţie a acestui element de cultură materială a poporului român. S-au efectuat culegeri de materiale etnografice de teren, din analiza cărora s-a putut preciza în ansamblu tipologia plugului folosit în agricultura românească în a doua jumătate a secolului al XIX-lea şi primele decenii ale secolului al XX-lea. Cu această ocazie, s-a realizat o primă cartografiere a principalelor tipuri de pluguri cercetate de noi (pl. VII)[7], cartografiere care va necesita îmbunătăţiri viitoare prin studierea zonelor albe rămase în afara investigaţiilor noastre din lipsă de timp. Identificarea numeroaselor variante ale plugului românesc contemporan urmează a fi terminată pînă în anul 1980, în cadrul Atlasului etnografic al României.

★

Pornind de la *funcţionalitatea agrotehnică* a acestui instrument agricol, *raportată la condiţiile ecologice specifice teritoriului României şi la realităţile social-economice şi istorice caracteristice societăţii româneşti de-a lungul veacurilor*, am întocmit o primă clasificare a principalelor tipuri de plug. Conform acesteia, se pot surprinde două stadii distincte în evoluţia plugului românesc :

— *Aratrul*, caracteristic perioadei vechi a istoriei agriculturii româneşti,
— *Plugul* propriu-zis, instrument agricol complex, superior aratrului, de provenienţă medievală [8].

---

[5] Idem, *Din istoria plugului românesc*, lucrare în manuscris.

[6] Idem, *Puncte de vedere în cercetarea etnografică a inventarului agricol arhaic românesc*, în „REF", tom. 13, nr. 3, 1968, p. 251–262.

[7] Idem, *Der Pflug in Rumänien, 6 p.*+il.+1 hartă, informare pentru Atlasul etnografic al Europei de la Bonn.

[8] Majoritatea lucrărilor etnografice străine publicate în ultima vreme privitoare la istoria plugului în lume, indiferent de criteriile sau de terminologia folosită, subliniază cele două stadii distincte în evoluţia acestui instrument agricol, stadii ce se verifică şi în cazul istoriei plugului românesc. Lucrările mai vechi dau o serie de clasificări pornind de la criterii pur formaliste, ca de exemplu : existenţa roţilor, a jugului, a tălpii plugului etc. Dintre lucrările referitoare la clasificarea plugului se pot cita : K. H. Rau, *Geschichte des Pfluges*, Heidelberg, 1845 ; R. Braungart, *Die Urheimat der Landwirtschaft aller indogermanischen Völker an der*

Fiecare categorie se împarte la rîndul său în mai multe tipuri, cu variantele corespunzătoare.

Cercetările de etnografie agrară de pînă acum au avut în vedere studiul tipurilor de aratru și de plug confecționate din lemn, astăzi piese de domeniul muzeului, precum și al tipurilor de plug intermediare, mixte, al căror număr s-a micșorat considerabil, iar în unele zone chiar a dispărut. Plugurile din fier, de proveniență industrială, nu au intrat încă în atenția cercetărilor etnografice românești.

ARATRUL

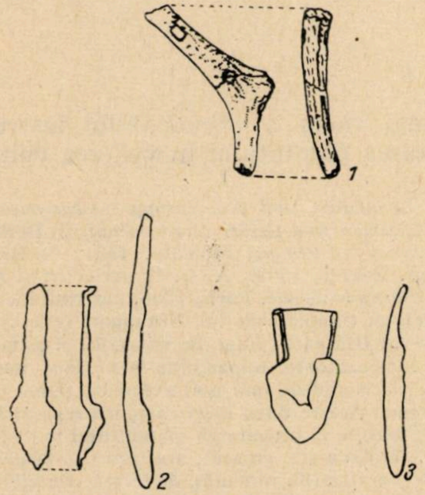
Aratrul [9] reprezintă forma cea mai veche a principalului instrument agricol românesc folosit la prelucrarea pămîntului în vederea culti-

---

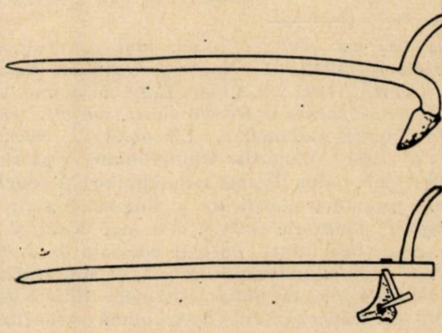
Geschichte der Kulturpflanzen und Ackerbaugeräte in Mittel- und Nordeuropa nachgeweisen, Heidelberg, 1912 ; F. Nopsca, *Albanien. Bauten, Trachten und Geräte Nord-Albaniens*, Berlin und Leipzig, 1925 ; P. Leser, *Entstehung und Verbreitung des Pfluges*, Münster, 1931 ; B. Bratanić, *Orace sprave u Hrvata oblici, nazivle, rasirenje*, Zagreb, 1939. À. G. Haudricourt și M. Jean-Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, păstrînd ideile lui P. Leser (plugurile triunghiulare și patrulatere), cu completările lui Braungart (evoluția tipului patrulater din cel triunghiular) și concluziile lui Bratanić (plugurile simetrice și asimetrice), propun o clasificare a plugurilor mult mai cuprinzătoare, împărțindu-le în două mari categorii : plugurile simple, cele mai vechi, și plugurile compuse, mai noi, avînd ca punct de plecare pe cele dintîi, cu care coexistă de multă vreme. Aceste două mari categorii reprezintă de fapt două instrumente agricole de sine stătătoare, folosite la prepararea pămîntului în vederea însămînțării, cu numiri distincte. Plugul simplu : aratron (lb. greacă), aratrum (lb. latină), araire (lb. franceză), ard (lb. germană), ralo (lb. slave), aratru (lb. română), de formă triunghiulară, cu grindeiul curb și brăzdar simetric, cu axa de tracțiune ce coincide cu grindeiul, efectuează munca în suprafață și despică pămîntul în două. Plugul compus : charrue (lb. franceză), plough (lb. engleză), pflug (lb. germană), plov (lb. daneză), plog (lb. suedeză), pluh și plug (lb. slave), plug (lb. română), de formă patrulateră, cu grindeiul drept și brăzdarul asimetric, cu axa de tracțiune ce nu coincide cu grindeiul, taie pămîntul și îl răstoarnă, avînd un randament mai mare.

[9] În privința terminologiei plugului primitiv folosit pe teritoriul României, textele antice nu menționează numele acestui instrument agricol. În lucrările noastre anterioare, pornind de la observații de natură tehnologică și analizînd pe larg stadiile evoluției tehnice ale acestuia, am ajuns la concluzia după care termenul de plug, general răspîndit astăzi în România, desemnează de fapt un stadiu mult mai evoluat din istoria lui, de proveniență medievală. Datorită unor confuzii terminologice intervenite în ultimele secole, s-a ajuns să se includă, sub denumirea de plug, toate tipurile de unelte agricole folosite la aratul pămîntului. Cum în terminologia agrară românească s-a păstrat vechiul termen de ,,aratru'', pe care lingviștii îl consideră de obîrșie străveche, l-am folosit ca atare pentru a desemna vechiul stadiu de evoluție al acestui instrument agricol românesc. Lucrări privitoare la etimologia cuvintelor din vocabularul limbii române derivă cuvintele ,,aratru'' și ,,arariță'' din latinescul ,,aro'', ,,arare'', ultimul căpătînd, pe parcursul timpului un sufix slav. Vezi : B. P. Hasdeu, *Etimologicum Magnum Romaniae*, tom. II, p. 1442, 1464, 1473 ; H. Tiktin, *Rumänisch-Deutsches Wörterbuch*, partea I, București 1903, p. 86—88 ; *Dicționarul limbii române*, Academia Română, București, 1913, p. 218, 224 ; I. A. Candrea — Ov. Densusianu, *Dicționarul etimologic al limbii române*, București, 1914 ; L. Șăineanu, *Dicționar universal al limbii române*, Craiova, ediția a noua etc. Tot pentru aratru vezi și P. Alexandrescu, *Compendium de agricultură practică*, București, 1869 : ,,Plugul pe un picior sau fără róte. Astfel de plug, numit și « plug simplu » sau « aratru », se compune mai din aceleași părți ca și plugul țării'' (p. 46). Aratru și arărița desemnează, deci, un instrument agricol folosit la prelucrarea pămîntului cu caracter primitiv ; ele sînt cuvinte ieșite treptat din limbajul uzual și care au dispărut definitiv la începutul secolului al XX-lea. Acest fapt coincide cu modificările survenite în regimul proprietății țărănești din această perioadă, care au atras printre altele și modificarea esențială a inventarului agricol arhaic. Doar aromânii mai păstrează termenul de ,,aratru'', vezi : Al. Bocănețu, *Terminologia agrară în limba română*, 1926, p. 129 ; Tache Papahagi, *Dicționarul dialectului aromân (general și etimologic)*, București, Editura Academiei, 1963, p. 128.

vării plantelor cerealiere [10]. Conform concluziilor istoricilor perioadei vechi a istoriei României, acest instrument de muncă a apărut în regiunile noastre la începutul epocii bronzului [11]. Concluzia se bazează pe ipoteze mai vechi, după care aratrul (plugul primitiv) a apărut în Europa la începutul epocii bronzului, adus de indo-europeni. Cercetări recente de istorie a agriculturii europene infirmă această teorie demonstrînd folosirea acestui instrument agricol încă din neolitic [12]. Descoperiri arheologice românești mai noi vin să susțină această ipoteză, atestînd utilizarea unui aratru primitiv din lemn pentru prima dată în regiunile din nordul Dunării de Jos, în cuprinsul culturilor neoliticului tîrziu, Cucuteni și Gumelnița [13].



Pl. I — Brăzdare și cuțite de aratru descoperite în săpăturile arheologice.



PL. II — Aratru preistoric danubian (reconstituire).

---

[10] Ultimele concluzii ale studiilor de paleografie agrară referitoare la aratru, Georgeta Moraru-Popa, *Commentaires ethnographiques à l'archéologie de la charrue roumaine*, comunicare, VIII^e Congrès International des Sciences Anthropologiques et Ethnologiques, 3—10 Septembre 1968, Tokyo et Kyoto.

[11] *Istoria României*, vol. I, p. 90. Concluziile sînt destul de contradictorii. Analizînd, cu multă minuțiozitate și competență, întregul context al dezvoltării vieții social-economice din epoca bronzului, se constată totuși că, deși acum se folosește un instrument agricol mult mai perfecționat decît celelalte unelte agricole utilizate în epoca neolitică, comparativ cu epoca aceasta, agricultura epocii bronzului este insuficient dezvoltată. Cauza ar fi fost aceea a ,,lipsei unui plug perfecționat" ; apare o unealtă nouă, calitativ superioară celor de pînă acum, care ,,revoluționează" agricultura și, cu toate acestea, se constată un regres în domeniul agriculturii față de epoca anterioară, fiindcă noua unealtă nu este perfecționată.

[12] Hermann Behrens, *Kritische Bemerkungen zu einigen Auffassungen über die Form des ältesten neolithischen Bodenbaues in Mitteleuropa*, în ,,Agrarethnographie", Berlin, 1957, p. 51—67. La cel de-al șaptelea simpozion asupra problemelor de istorie agrară din estul Europei, care a avut loc la Chișinău în octombrie 1964, B. Rîbakov, în referatul *Agricultura în Europa răsăriteană din cele mai vechi timpuri și pînă în feudalism*, bazîndu-se pe materiale arheologice, presupune pentru cultura Tripolie — Cucuteni, din neoliticul tîrziu, o agricultură cu plugul.

[13] Cercetări arheologice mai vechi postulau folosirea unui plug rudimentar în cuprinsul culturii Cucuteni, vezi *,,Hăbășești" - monografie arheologică*, București, Editura Academiei, 1954, p. 252. Studiind materialele din inventarul Muzeului de istorie din Piatra Neamț, nu mare ne-a fost surprinderea de a găsi în colecțiile sale obiecte din corn de cerb aparținînd cul-

Descoperirile neolitice din România indică un tip de *aratru primitiv* asemănător celor mai vechi instrumente similare din restul Europei [14]. Acesta utiliza uneori un brăzdar din corn de cerb care în săpături apare în diferite forme (pl. nr. I, 1). Astfel de brăzdare au fost descoperite şi în staţiunile arheologice caracteristice epocii bronzului, indicînd deci folosirea aceloraşi tipuri de aratru şi în cursul epocii bronzului [15]. Pe baza descoperirilor arheologice şi a observaţiilor etnografice de teren, a informaţiilor privitoare la folosirea, pînă spre sfîrşitul sec. al XIX-lea, a unor tipuri arhaice de aratru de felul ,,rîmocului'' din Oltenia [16] şi al ,,plugului-cîrlig'' din Munţii Apuseni [17], am încercat o reconstituire ipotetică a aratrului preistoric ,,danubian'' (pl. II).

Atestările cele mai concludente asupra aratrului antic le avem însă din epoca La Tène, cînd se constată că populaţia băştinaşă geto-dacă folosea un aratru foarte evoluat pentru acea vreme. El consta din cele două piese lucrătoare, din fier, ale aratrului, cuţitul şi brăzdarul (pl. I, 2), descoperite pe întreg teritoriul României [18]. Prin faptul că brăzdarele[19] au o formă specifică şi în majoritatea lor se întîlnesc răspîndite pe teritoriul locuit în antichitate de traco-daci, specialiştii le consideră ca aparţinînd unui tip de aratru specific acestora, ,,dacic'', tip apărut în cursul sec. al II-lea î.e.n. şi dispărut, treptat, după cucerirea Daciei de romani în cursul sec. II—III e.n. [20].

---

turii Cucuteni trecute sub numele de săpăligi, dar ale căror forme şi mai ales urme de folosinţă pledează pentru desemnarea lor drept brăzdare. Mai nou vezi Vl. Dumitrescu şi Tancred Bănăţeanu, *À propos d'un soc de charrue en bois de cerf, découvert dans la station néolithique de Căscioarele*, în ,,Dacia'', N. S., IX, 1965, p. 59—67.

[14] L. Niederle, *Manuel de l'antiquité slave*, II, Paris, 1926 ; À. G. Haudricourt, M. J. — Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, Paris, 1955, p. 75—76 ; H. Behrens, *op. cit.*, p. 61—63 ; František Šach, *Proposal for the Classification of Pre-industrial Tilling Implements*, Praha, 1966.

[15] ,,SCIV'', nr. 1, 1051, p. 268 şi 236 ; ,,SCIV'', nr. 2, 1961, p. 231 ; ,,Materiale şi cercetăr arheologice'', vol. III, p. 184.

[16] Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, fişa tematică, nr. 2848/1968.

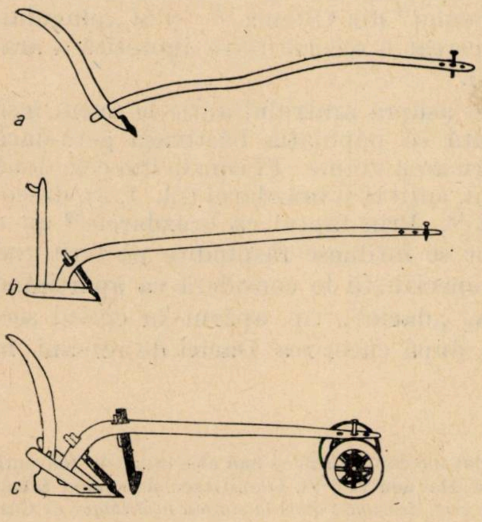
[17] Arhiva Institutului de etnografie şi folclor, fişa tematică, nr. 865/1966. Informatorul Moise Tudor, de 75 de ani, originar din satul Vălişoara, jud. Alba, ne-a relatat modul de procurare al acestei unelte : se căuta în pădure ,,o cracă îndoită ca un fieriu ... mai adus decît la săpoi... cu două clenji, ca nişte coarne, cu care îl ţinea să meargă''. De capătul cîrligului se prindeau animalele.

[18] V. Pârvan, *Getica*, Bucureşti, 1926 ; R. Vulpe, *La civilisation dace à la lumière des fouilles de Poiana*, în ,,Dacia'', N.S., I, 1957, p. 147—149 ; D. V. Rosetti, *Un depozit de unelte, cîteva ştampile anepigrafice şi o monedă din a doua epocă a fierului*, în ,,SCIV'', XI, nr. 2, 1960 ; I. Berciu, Al. Popa, *Depozitul de unelte de pe muntele Strîmbu de la Grădiştea Muncelului*, în ,,SCIV'', XIV, 1963 ; I. H. Crişan, *op. cit.*, p. 285—299 ; I. Glodariu şi M. Cîmpeanu, *op. cit.*, p. 19—30.

[19] Termenul de ,,brăzdar'' desemnează piesa din fier ce taie pămîntul, caracteristică plugului medieval. Cum în majoritatea cazurilor informatorii o numesc curent ,,sapa'' sau ,,fierul plugului'', pentru a nu crea confuzii terminologice şi pentru o mai lesnicioasă exprimare vom folosi, în contextul întregii lucrări, termenul de brăzdar, indiferent că ne vom referi la aratru sau la plug.

[20] Asupra originii brăzdarului ,,dacic'' am întreprins o serie de studii mai amănunţite, ajungînd la concluzia după care, localnicii geto-daci l-au conceput într-o manieră proprie, avînd la bază un vechi prototip, probabil indo-european, care a cunoscut o mare răspîndire în spaţiu şi timp, de la Oc. Atlantic pînă departe în Asia, folosit din antichitate şi pînă în zilele noastre (Georgeta Moraru-Popa, *Ipoteze noi în legătură cu originea fierului ,,dacic'' de plug*, comunicare la Sesiunea Muzeelor din 20—23 decembrie 1966).

Cercetări minuțioase de paleoetnografie agrară au stabilit o filiațiune între unele tipuri de aratru contemporane și aratrul „dacic", obținîndu-se o reconstituire a ultimului, destul de apropiată de realitățile antice[21]. Geto-dacii vor fi folosit o gamă variată de aratruri, de la formele cele mai simple, confecționate în întregime din lemn, de tradiție neolitică, pînă la formele cele mai evoluate cu brăzdar și cuțit din fier, corespunzătoare celor mai avansate realizări tehnice ale vremii. S-au putut identifica *trei tipuri de aratru „dacic"* [22] (pl. III) :



Pl. III — Aratru dacic (reconstituire).

a — *tipul „rîmoc"*, care continuă tradiția neolitică în forme din cele mai arhaice, cu sau fără brăzdar ;

b — *tipul „mediteranean"*, general răspîndit în „spațiul circummediteranean", teritoriu în care se înglobează și România ;

c — *tipul „rariță"*, creație geto-dacică, tipul cel mai caracteristic regiunilor noastre, cu eficiența cea mai mare în solurile cu ierburi rădăcinoase și vegetație de pădure defrișată, eficiență verificată de-a lungul timpului pînă în epoca contemporană.

Aceste tipuri principale vor fi avut nenumărate variante, în funcție de relieful și solul regiunii în care erau folosite, de materialele avute la dispoziție sau de situația social-economică a posesorului lor. Din analiza acestora se mai pot remarca și cele două componente importante, componente care de altfel au stat la baza întregului inventar agricol românesc : una mediteraneană, mai veche, și alta central-europeană, explicabile dacă ne gîndim la așezarea României într-o zonă de interferență a ariilor de influență sud-mediteraneene și central-europene.

Pe teritoriul României, cercetările arheologice au depistat sporadic și tipul de *brăzdar celtic* [23], fapt ce presupune folosirea acestuia în agricultura locală. De altfel, înclinăm a crede că influența celtică asupra inventarului agricol geto-dac a fost mult mai mare decît s-a presupus pînă în prezent.

În afara tipului de aratru specific agricultorilor geto-daci, descoperirile arheologice mai identifică, răspîndit la începutul mileniului întîi al erei noastre, caracteristicul brăzdar al *„aratrum"*-ului *roman* (pl. I, 3). După cucerirea și transformarea Daciei în provincie romană, acesta se va generaliza treptat, tipurile „dacice" de aratru modificîndu-și brăzdarele în favoarea celor romane cu un randament superior. Reconstituirea aratrum-ului roman, folosit în Dacia romană, nu ridică probleme complicate, întrucît informaţia antică este mai bogată şi explicită, reprezentările artistice ale acestui instrument găsindu-se pe teritoriul României [24] sub forma clasicului aratrum ,,dental greco-roman'' mediteranean.

---

[21] G. Moraru-Popa, *Comentarii etnografice la arheologia plugului*, p. 213—221.

[22] Idem, *Commentaires ethnographiques à l'archéologie de la charrue roumaine*, comunicare, Tokyo, 1968.

[23] V. Pârvan, *Getica* ; I. H. Crișan, *op. cit.*, p. 291.

Începînd cu secolul al IV-lea al erei noastre, tipul de brăzdar provincial roman va deveni caracteristic teritoriului din nordul Dunării de Jos [25], aşa cum ne demonstrează descoperirile arheologice [26]. Acesta era asamblat probabil pe aceleaşi străvechi tipuri de aratru. Fenomene asemănătoare se observă şi în cazul altor unelte agricole, din sinteza fondului dacic, autohton, cu cel roman rezultînd acel romanism agricol al Daciei şi Moesiei Inferioare care a rezistat de-a lungul evului mediu pînă astăzi [27], uimind pe cercetătorii săi.

La începutul mileniului al doilea al erei noastre, prin apariţia unor unelte perfecţionate, de felul plugului, aria aratrului se va restrînge în favoarea acestora, dar va rămîne totuşi a fi folosit în agricultura românească, după cum ne atestă descoperirile arheologice feudale [28].

În România, cultivarea neîntreruptă, din cele mai vechi timpuri şi pînă astăzi, a plantelor cerealiere ca : grîul, meiul, orzul, ovăzul etc., precum şi tehnicile arhaice de folosire a pădurilor, printre care agricultura practicată în poieni defrişate prin sistemul ,,moinei sălbatice silvo-pastorale'', rămăşiţă culturală a dacilor, strîns legată de dăinuirea satului devălmaş la români [29], au dat posibilitatea menţinerii multor tipuri arhaice de unelte agricole, printre care se numără şi vechile tipuri de aratru. Acolo unde configuraţia terenului a întîrziat introducerea uneltelor perfecţionate sau unde defrişarea pădurilor cerea o unealtă mai puţin scumpă decît plugul, aratrul a continuat a fi folosit alături de plug pînă la sfîrşitul sec. al XIX-lea, înglobat terminologic sub denumirea de plug. Aşa s-a întîmplat în zona Munţilor Mehedinţi, a Gorjului, a Munţilor Apuseni sau în unele regiuni de şes sărace din cîmpia Olteniei, din zona colinară a Tutovei sau a Buzăului. O dată cu transformările social-economice survenite la sfîrşitul sec. al XIX-lea şi în prima jumătate a sec. al XX-lea în lumea satului românesc, aceste tipuri de aratru dispar masiv. Cercetările noastre de teren au reuşit să depisteze mai mult amintirea folosirii lor, cele care s-au mai putut păstra devenind astăzi piese de domeniul muzeului (pl. IV, A).

---

[24] Vezi basoreliefurile de pe aedicula din Muzeul Brukenthal din Sibiu şi monumentul lui Quadratus publicat de V. Pârvan, *Începuturile vieţii romane la gurile Dunării*, Bucureşti, 1923 ; O. Floca, *Ferma (vila rustica) din epoca sclavagistă romană*, în ,,Materiale şi cercetări arheologice'', 1, 1953, p. 751 ; I. Glodariu, M. Cîmpeanu, *op. cit.*, p. 19—30.

[25] Nesiguranța vieţii, precum şi sărăcia populaţiei au făcut posibilă o mai repede generalizare a acestora, reprezentînd o serie de avantaje ce le făceau mai accesibile ; puteau fi folosite pe orice construcţie de aratru, iar prin forma lor simplă, prin cantitatea mai mică de metal şi mai ales prin randamentul lor, erau net superioare vechilor tipuri ,,dacice'' de brăzdare. De asemenea, multe din aratruri vor fi fost construite în întregime din lemn, fără nici un adaos din fier, fapt indicat de observaţiile şi materialele etnografice studiate de noi în diferite zone ale ţării.

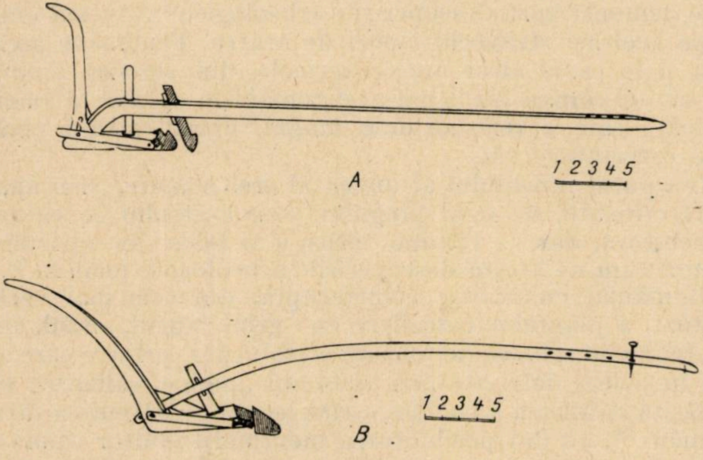
[26] Vezi M. Petrescu-Dîmboviţa, Al. Andronic, *Le musée d'histoire de la Moldavie*, în ,,R.R.H.'', 1965, nr. 1, p. 112 ; I. Ioniţă, *Contribuţii cu privire la cultura Sîntana de Mureş — Cerneahov pe teritoriul R.S.R.*, în ,,Arheologia Moldovei'', IV, 1966, p. 189—259 ; ,,Materiale şi cercetări arheologice'', vol. VIII, p. 626 ; ,,SCIV'', VI, 1953, p. 257 şi fig. 20 ; I. Nestor, *Arheologia perioadei de trecere la feudalism*, în ,,Studii'', an. XV (1962), nr. 6, p. 1432.

[27] V. Pârvan, *Dacia — civilizaţiile străvechi din regiunile carpato-danubiene*, Bucureşti, 1958, p. 153, 154.

[28] V. Neamţu, *Contribuţii la problema uneltelor de arat din Moldova în perioada feudală*, în ,,Arheologia Moldovei'', nr. IV, 1966, p. 296—297.

[29] H. H. Stahl, *Contribuţii la studiul satelor devălmaşe româneşti*, Bucureşti, Editura Academiei, 1958, vol. I, p. 224—226, 294.

De asemenea, contrar celor întîmplate în alte ţări, introducerea porumbului şi a cartofului, în condiţiile păstrării sistemelor de muncă arhaice, a determinat perpetuarea folosirii acestor străvechi tipuri de aratru prin transformarea lor în unelte specializate noilor culturi, care au supravieţuit în acest fel pînă în zilele noastre în cîteva munci agricole auxiliare, la prăşitul porumbului şi a cartofului sau în grădinăritul agricol, sub numele de ,,rariţă'', ,,rîmoc'', ,,plug de spălat mălai'', ,,plug simplu'' etc. (pl. IV, IV, B)[30].



Pl. IV — Tipuri de aratru contemporane.

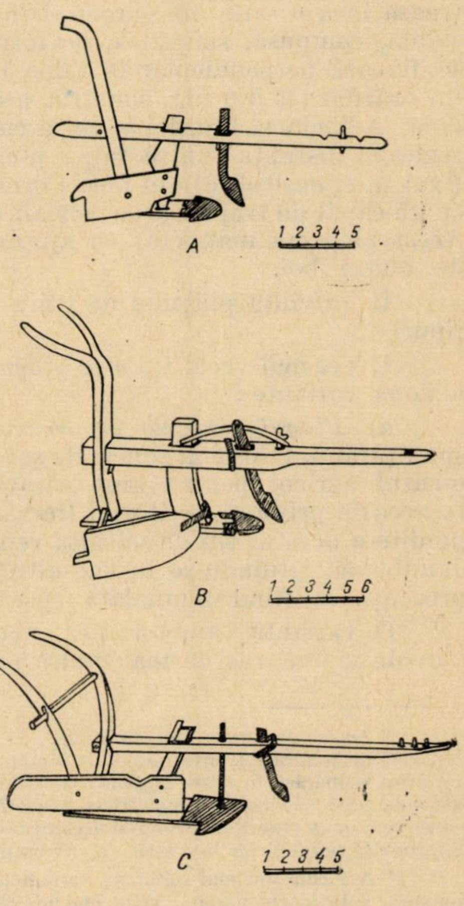
PLUGUL

La începutul mileniului al doilea al erei noastre, pe teritoriul României apare şi se răspîndeşte plugul de lemn, instrument agricol complex, care pe plan superior duce mai departe tradiţia tehnologică a vechiului aratru. De fapt, este vorba de o unealtă nouă, perfecţionată, cu funcţii multiple (despică pămîntul, răstoarnă brazda etc.), avînd un randament mult mai mare.

---

[30] N. Al. Rădulescu, *Asupra răspîndirii plugului de lemn în România*, în ,,Revista geografică română'', fasc. I—II, 1942, harta nr. 2, identifică tipul ,,rariţă'', pe care îl consideră ca cel mai vechi tip de plug folosit pe teritoriul României, în şesul Tisei, al Dunării, podişul Transilvaniei şi Dobrogea ; H. H. Stahl, *Comentarii etnografice pe tema ,,Pluguşorului''*, în ,,REF'', tom. 10, 1965, p. 151—159, consideră rariţa drept unealta specifică operaţiunilor de prelucrare a solurilor după ,,curătura'' pădurii sau de desţelenire a izlazurilor ; G. Moraru-Popa, *Puncte de vedere în cercetarea inventarului agricol arhaic românesc*, în ,,REF'', nr. 3, 1968, analizează pe larg o serie din cauzele care au făcut posibilă menţinerea uneltelor agricole arhaice în agricultura românească.

În privinţa originii şi a datei apariţiei plugului în lume, nu s-a putut da încă un răspuns sigur, neajungîndu-se la o concluzie definitivă [31]. Nici originea şi nici data apariţiei plugului românesc nu s-au putut preciza cu certitudine [32]. Lipsind textele scrise sau reprezentările artistice pentru această perioadă, nu ne putem baza decît pe descoperirile arheologice ce constau din brăzdare şi cuţite de plug [33], identice ca formă cu zeci de astfel de exemplare identificate în toată Europa în acest răstimp [34]. Avînd în vedere dezvoltarea economică a regiunii de la Dunărea de Jos în feudalismul timpuriu, concretizată



Pl. V — Tipuri de plug.

---

[31] Unii cercetători au susţinut originea germanică a plugului, alţii pe cea slavă, iar mai recent începe a se contura o a treia opinie, după care, plugul compus, feudal, a apărut prin perfecţionarea treptată a timpurilor romanice străvechi, în prima jumătate a mileniului întîi al erei noastre, fixînd regiunea de formare a lui la marginea de nord a zonei mediteraneene, în contact cu tehnica din Europa centrală şi danubiană. Toată problematica acestor discuţii o găsim la À. G. Haudricourt şi M. J. - Brunhes Delamarre, *op. cit.*, p. 348—368.

[32] Pornind de la unele paralelisme lingvistice din vocabularul limbii române cu termeni din vocabularul limbilor slave vecine, fără a întreprinde studii de natură tehnologică şi etnografică sau chiar istorică, singurele în măsură a da răspunsuri corecte, s-a susţinut în primul moment originea slavă a plugului românesc. Apoi, pe măsură ce materialele arheologice şi etnografice nu confirmau această ipoteză, iar studiile de specialitate străine nu ajungeau la o concluzie tocmai asupra originii acelor termeni cărora nici în limba română nu li se puteau stabili o etimologie sigură, întreaga problemă a rămas în suspensie. În orice caz, cercetările lingvistice asupra terminologiei părţilor componente ale plugului arată pe întreaga ţară o mare diversitate terminologică, în majoritate românească. P. Cancel, *Termenii slavi de plug în dacoromână*, Bucureşti, 1921; Al. Bocăneţu, *Terminologia agrară în limba română*, 1926; *Atlasul lingvistic român*, serie nouă, vol I, Bucureşti, Editura Academiei, 1956.

[33] N. Edroiu şi P. Gyulai, *Evoluţia plugului în ţările române în epoca feudală*, în „Acta Musei Napocensis", II, 1965, p. 317; V. Neamţu, *Contribution à l'étude du problème des instruments aratoires utilisés au Moyen-Age en Moldavie*, în „RRH", nr. 4, 1967; G. G. Feodorov, *Descoperirile arheologice din R.S.S. Moldovenească privind mileniul I al e.n.*, în „Studii şi cercetări ştiinţifice", Istorie, Iaşi, VII, 1957, fasc. I.

[34] În privinţa lor, nu se poate stabili cu exactitate căror tipuri au putut aparţine, străvechilor tipuri de aratru sau plugului. Chiar dacă am înclina a crede că exemplarele de dimensiuni mai mari ar fi aparţinut plugului, gradul diferit de uzură sub care s-au păstrat nu ne poate confirma această ipoteză, etnografic, întîlnindu-se astăzi tipuri de aratru cu brăzdare identice, ca formă şi dimensiuni, cu cele de plug.

şi printr-o serie de atestări documentare privitoare la stadiul înalt de dezvoltare atins de ocupaţia agricolă [35], putem susţine pentru această perioadă existenţa şi folosirea plugului pe teritoriul României [36].

În această epocă se va fi utilizat un plug de lemn care mai păstrează încă o serie din caracteristicile aratrului. Acesta era o construcţie solidă, compusă, simetrică, de formă patrulateră, cu un mîner [37] (1) ce se fixează perpendicular în talpa plugului (2), care avea în capătul său un brăzdar (3) din fier, simetric, asemănător ca formă brăzdarelor prefeudale. Adîncimea brazdei se regla cu ajutorul trupiţei (4), pană de lemn ce reglează distanţa dintre talpa plugului şi grindeiul (5) scurt care avea fixat în el cuţitul (6) din fier. Cormana (7) ce răstoarnă brazda era prinsă cu un capăt de trupiţă şi cu celălalt de cornul plugului printr-un ,,picior''[38]. Acest plug era manevrat cu ajutorul roţilor (8), la el fiind atelate vite, de obicei boi.

În privinţa plugului de lemn românesc se pot identifica două mari tipuri.

I. Cel mai vechi tip este *plugul de lemn simetric*, cunoscut sub forma a două variante :

a) *Plugul simetric cu corman fix*, ,,cu o brazdă'', cum îi mai spun ţăranii, folosit în zonele de şes şi deal (pl. V, A), reprezentînd instrumentul agricol pentru arat caracteristic inventarului agrar românesc. În această privinţă, teritoriul României se încadrează în marea arie de răspîndire a acestui tip de unealtă reprezentativă pentru Europa centrală şi danubiană, situîndu-se în sud-estul său, la sud de Dunăre, în Bulgaria, prezenţa sa fiind semnalată sporadic [39].

O variantă caracteristică, mai recentă, este plugul masiv, neobişnuit de mare, tras de mai multe perechi de boi, pînă la 10—12 perechi, utilizat în Transilvania sub numele de ,,plugul satului'' [40] de către colectivitățile sătești în efortul comun întreprins în vederea desțelenirii pămîntului. În restul țării este cunoscut în general sub numele de ,,plug greu'', folosit de obicei pe moșiile boierești; utilizarea sa cea mai mare a fost în perioada cînd s-a trecut la agricultura extensivă de defrișare masivă a stepelor din Bărăgan și Dobrogea [41].

---

[35] *Istoria României*, vol. II, p. 20.

[36] Cercetătorii istoriei plugului românesc constată răspîndirea generală a plugului pe teritoriul României, în epoca feudală ; N. Edroiu şi P. Gyulai, *op. cit.*, clasifică plugurile feufale româneşti pornind de la simetria şi asimetria construcţiei lor ; V. Neamţu, *op. cit.*, sesizează corect cele două studii ale evoluţiei acestui instrument, aratrul şi plugul, dar în clasificarea lor propriu-zisă porneşte de la o serie de criterii pur formaliste, nesemnificative.

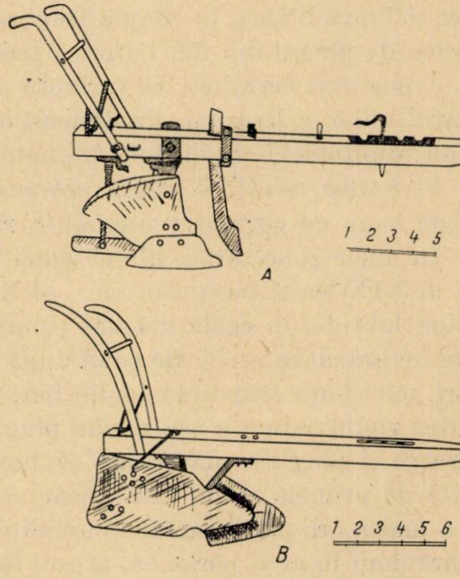
[37] Aşa cum am mai subliniat, terminologia principalelor părţi componente ale plugului românesc este foarte variată. Dăm mai jos cîţiva din termenii care circulă în egală măsură pe întreaga ţară : 1) — cornul (coarnele) plugului ; 2) — talpa, plazul, călcîiul ; 3) — fierul, fierul mare, fierul lat, brăzdarul, sapa ; 4) — bîrsa (bîrţa), trupiţa ; 5) — grindeiul, prăjina, proţapul, patul plugului ; 6) — cuţitul, fierul lung, fierul plugului ; 7) — cormana (cormanul), cucura, răsturnătoarea, poliţa, vîrşa, scîndura plugului ; 8) — roţi (rotile, rotine), cotiugă, carul plugului etc.

[38] În privinţa cormanei, forma pe care o cunoaştem astăzi de blană lată, masivă, din lemn, se pare că a apărut mult mai tîrziu, cu ocazia perfecţionărilor succesive aduse plugului. După cum ne indică materialele etnografice, în unele regiuni forma sa a rămas multă vreme asemănătoare cu aripile subţiri ale străvechiului aratru. De altfel, din punct de vedere etnografic, tipologia reală a plugului nu este afectată dacă întîmplător ţăranul sau meşterul constructor, din diferite motive, a modificat sau a suprimat unul din elementele sale componente, cum ar fi cormanul, cuţitul sau chiar brăzdarul, fiind ştiut că fiecare meşter îl construieşte în funcţie de posibilităţile şi necesităţile imediate, de relief, de sol, de condiţiile materiale avute sau de tradiţiile tehnologice ale zonei.

[39] A. G. Haudricourt, M. J. - Brunhes Delamarre, *L'homme et la charrue à travers le monde*, 1955 ; H. Vakarelski, *Izî vescestvenata kulturna Bălgariia — Rala*, în ,,Izvestiia na narodniia etnografski muzei vî Sofia'', VIII—IV, 1929.

b) *Plugul simetric cu corman schimbător*, detașabil, montat de o parte și de alta a instrumentului, după nevoie, ,,plug cu două brazde'', folosit în zonele de munte (pl. V, B). Apărut mai tîrziu decît prima variantă, acesta ilustrează un exemplu tipic de adaptare a unor unelte agricole la condițiile geografice specifice unor zone de munte, unde se practică o agricultură în terase.

II. Cel de-al doilea tip este reprezentat de *plugul de lemn asimetric* cu brăzdarul mare asimetric și cormanul masiv, fixat de trupiță, cu un randament superior, tip apărut probabil prin secolele XVI —XVII (pl.V, C).



Pl. VI — Plugul mixt.

În a doua jumătate a secolului al XIX-lea apare și începe să se răspîndească în România *plugul de fier*, plug care va deveni în prima jumătate a secolului al XX-lea unealta agricolă caracteristică inventarului agricol românesc. Tot de proveniență industrială este și *rarița de fier* pentru prășit porumbul, apărută în preajma primului război mondial. Fiind de proveniență industrială, aceste tipuri de unelte agricole nu au interesat cercetările de etnografie agrară românească de pînă acum.

Trecerea de la plugul de lemn la plugul de fier a cunoscut *forme intermediare, mixte*. Denumite astăzi în mod curent de agricultorii noștri drept ,,pluguri de lemn'' [42], ele copiază în mare măsură vechile tipuri de plug din lemn, medievale, verificate secole de-a rîndul în practica agricolă. Acestea aveau coarnele și grindeiul din lemn, iar trupița (care reunește într-un singur corp vechile piese: bîrsa, talpa, brăzdarul și cormana) era confecționată la început din tuci, de către fierarii satelor, și mai apoi din fier, cumpărată direct din comerț.

---

[40] Kós K., ,,*Plugul satului'' din colecțiile Muzeului Etnografic al Transilvaniei*, în ,,Anuarul Muzeului Etnografic al Transilvaniei, 1957—1958'', Cluj, 1958, p. 295—302.

[41] G. Bontea, *Influența condițiilor naturale de producție asupra sistemelor economice în agricultura din stepele românești*, București, I, 1931; C. Garoflid, *Agricultura veche*, București, 1943.

[42] Aceste tipuri reprezentau în anul 1937 o treime din plugurile folosite în România; din 701.026 de pluguri de lemn cîte erau indicate în ,,Statistica mașinelor și uneltelor agricole pe anul 1937'', publicație a Min. Agric. și Domeniilor, 557.243 erau numai în Transilvania și Bucovina, deci cca 79% din totalul lor; N. Al. Rădulescu, *op. cit.*, hărțile 1,2, 3.

Dintre aceste forme de plug intermediare, două sînt cele mai răspîndite :

a) *Forma mixtă cu trupița fixă* (pl. VI, A), răspîndită în egală măsură pe toată suprafața țării, dar păstrată în proporție mai mare în Banat și Transilvania, în cîmpia Dunării și Dobrogea fiind înlocuită mai devreme de plugul din fier datorită trecerii la agricultura intensivă destinată exportului cerealier. O variantă a acestei forme este plugul folosit la aratul viilor și livezilor, de dimensiuni mai mici și fără rotile. În cîteva sate ale Munteniei l-am întîlnit sub numele de „plugariță" sau „plugniță".

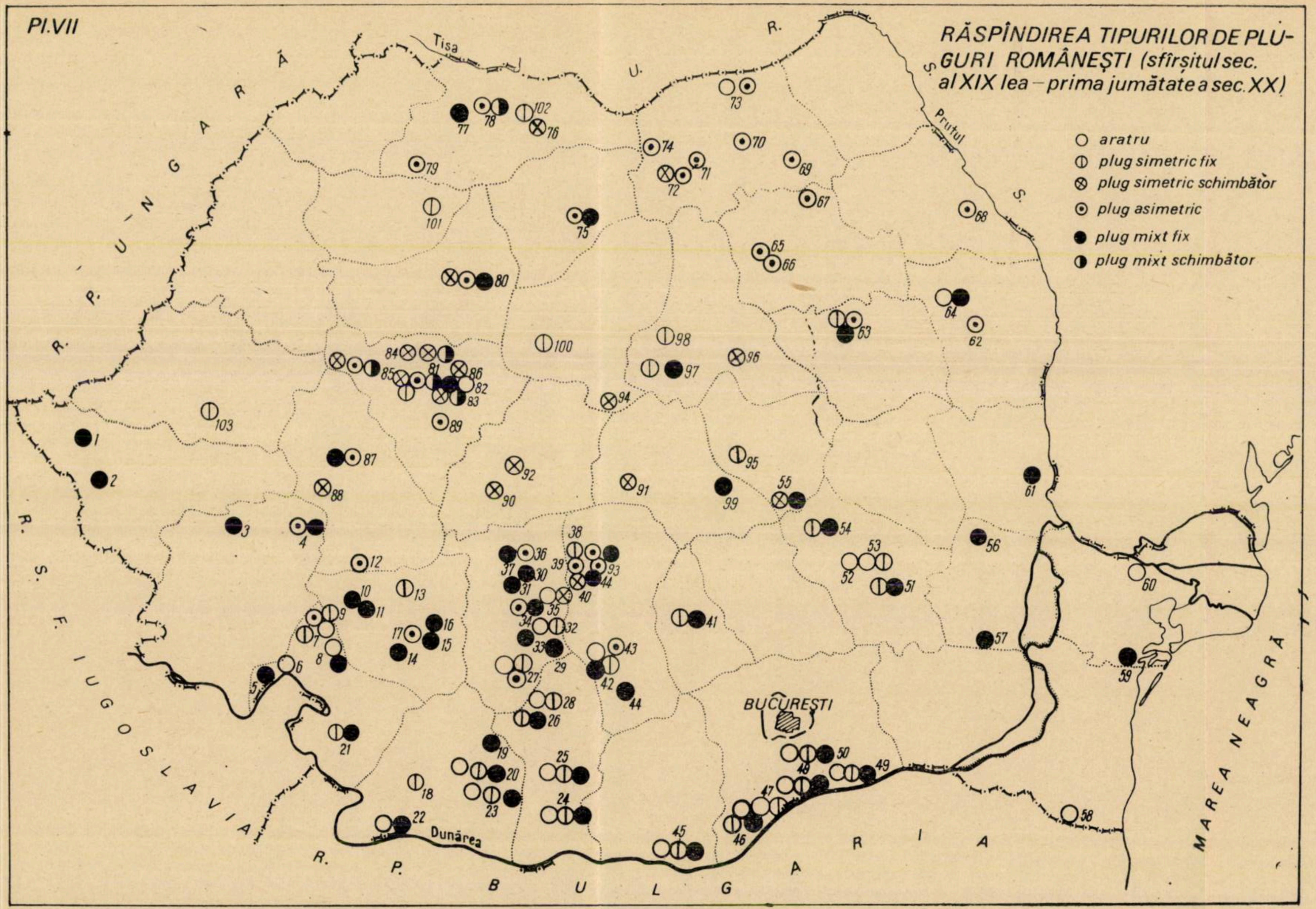
b) *Forma mixtă cu trupița schimbătoare* (pl. VI, B) copiază vechiul plug de lemn cu corman schimbător, răspîndită în aceleași zone.

În unele zone sărace ale Olteniei, Munteniei și Moldovei, la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul sec. al XX-lea s-au folosit o serie de forme de plug hibride, în egală măsură tipuri de aratru și de plug, care aveau fixate fie brăzdare vechi, fie copii după brăzdarele de fabrică executate de fierari, mici foițe trapezoidale din fier, prinse prin două șuruburi sau cuie de talpa rudimentară a așa-zisului plug. Acestui amestec de forme hibride de aratru și plug i se datorează confuzia terminologică și tipologică constatată de primele studii întreprinse asupra plugului românesc. Datorate în cea mai mare parte sărăciei cumplite în care se zbăteau păturile sărace ale țărănimii în acea perioadă, aceste forme au făcut posibilă perpetuarea pînă în vremuri apropiate nouă a unor străvechi tipuri de unelte agricole, care în alte condiții ar fi dispărut de multă vreme.

De bună seamă, tipologia plugului românesc, pe care am încercat a o schița în linii mari în această lucrare, necesită viitoare studii etnografice aprofundate asupra materialelor de teren, studii ce vor aduce probabil noi precizări pe marginea acestei probleme atît de interesante și de puțin cunoscute în literatura românească de specialitate.

CONTRIBUTIONS À LA TYPOLOGIE DE LA CHARRUE ROUMAINE

L'ouvrage se propose de réaliser une première classification des principaux types roumains de charrues, en partant de la fonction agro-technique de cet instrument agricole, rapportée aux conditions écologiques propres au territoire roumain et aux réalités socio-économiques et historiques qui caractérisent la société roumaine au long des siècles. On a pu ainsi trouver deux étapes différentes dans l'évolution de la charrue roumaine, à savoir *l'aratru* (araire), caractéristique de la période ancienne de l'histoire de l'agriculture roumaine et le *plug* (charrue), instrument agricole complexe, supérieur à l'araire, d'origine médiévale. Chaque catégorie se



Pl. VII — Răspîndirea tipurilor de pluguri româneşti (sfîrşitul secolului al XIX-lea — prima jumătate a secolului al XX-lea). Hartă întocmită de G. Moraru-Popa.

LISTA LOCALITĂŢILOR STUDIATE DE AUTOR

1 — Periam, jud. Timiş
2 — Sîrbova, com. Racoviţa, jud. Timiş
3 — Zorlenţul Mare, jud. Caraş-Severin
4 — Marga, jud. Caraş-Severin
5 — Ogradena, jud. Mehedinţi
6 — Coramnic, com. Jupalnic, jud. Mehedinţi
7 — Podeni, jud. Mehedinţi
8 — Gornenţi, com. Podeni, jud. Mehedinţi
9 — Răiculeşti, com. Ponoarele, jud. Mehedinţi
10 — Sohodol, com. Pocruia, jud. Gorj
11 — Izvarna, com. Pocruia, jud. Gorj
12 — Cîmpu lui Neag, jud. Hunedoara
13 — Suseni, com. Dobriţa, jud Gorj
14 — Peşteana-Jiu, jud. Gorj
15 — Tunşi, com. Ţicleni, jud. Gorj
16 — Ştefăneşti, com. Tîrgu-Cărbuneşti
17 — Glodeni, jud. Gorj
18 — Cordeşti, jud. Dolj
19 — Gherceşti, jud. Dolj
20 — Sărbătoarea, com. Bucovăţ, jud. Dolj
21 — Poroina Mare, jud. Mehediniţi
22 — Rastu, jud . Dolj
23 — Castranova, jud. Dolj
24 — Jieni, com. Rusăneştii de Jos, jud. Olt
25 — Fărcaşele, jud. Olt
26 — Strejeştii de Sus, jud. Olt
27 — Butari, com. Guşoeni, jud. Vîlcea
28 — Runcu, com. Grădinari, jud. Olt
29 — Zăvideni, jud. Vîlcea
30 — Costeşti, jud. Vîlcea
31 — Tomşani, jud. Vîlcea
32 — Genuneni, com. Frînceni, jud. Vîlcea
33 — Bugiuleşti, jud. Vîlcea
34 — Ocniţa, Ocnele Mari, jud. Vîlcea
35 — Rîmnicu-Vîlcea, jud. Vîlcea
36 — Călineşti, com. Brezoi, jud. Vîlcea
37 — Mălaia, jud. Vîlcea
38 — Sălătrucul de Sus, com. Sălătruc, jud. Argeş
39 — Văleni, com. Şuici, jud. Argeş
40 — Şuici, jud. Argeş
41 — Pucheni, jud, Dîmboviţa
42 — Tutana, com. Băiculeşti, jud. Argeş
43 — Valea Iaşului, jud. Argeş
44 — Costeşti, jud. Argeş
45 — Suhaia, jud. Teleorman
46 — Malu, jud, Ilfov
47 — Oinacu, jud. Ilfov
48 — Gostinu, jud. Ilfov
49 — Pietrele, jud. Ilfov
50 — Sinteşti, com. Vidra, jud. Ilfov
51 — Buzău, jud. Buzău
52 — Ungureni, com. Măgura, jud. Buzău
53 — Măgura, jud. Buzău
54 — Siriu, jud. Buzău
55 — Sita Buzăului, jud. Covasna
56 — Corbu-Vechi, com. Măxineni, jud. Brăila
57 — Însurăţei, jud. Brăila
58 — Negru Vodă, jud. Constanţa
59 — Ceamurlia de Sus, jud. Tulcea
60 — Tulcea, jud. Tulcea
61 — Folteşti, jud. Galaţi
62 — Dragomireşti, jud. Vaslui
63 — Enăcheşti, com. Bereşti -Tazlău, jud. Bacău
64 — Rediu, com. Pungeşti, jud. Vaslui
65 — Ceahlău, jud. Neamţ
66 — Răpciuni, Bicaz, jud. Neamţ
67 — Tîrgu-Neamţ, jud. Neamţ
68 — Iaşi, jud. Iaşi
69 — Fălticeni, jud. Suceava
70 — Gura Humorului, jud. Suceava
71 — Sadova, jud. Suceava
72 — Fundu-Moldovei, jud. Suceava
73 — Voitinel, com. Gălăneşti, jud. Suceava
74 — Cîrlibaba, jud. Suceava
75 — Şanţ, jud. Bistriţa-Năsăud
76 — Ieud, jud. Maramureş
77 — Onceşti, com. Bîrsana, jud. Maramureş
78 — Berbeşti, com. Giuleşti, jud. Maramureş
79 — Ulmeni, jud. Maramureş
80 — Feleacu, jud. Cluj
81 — Vidolm, com. Ocoliş, jud. Alba
82 — Vălişoara, com. Livezile, jud. Alba
83 — Valea Uzii, com. Rîmeţ, jud. Alba
84 — Sălciua, jud. Alba
85 — Avram Iancu, jud. Alba
86 — Aiud, jud. Alba
87 — Deva, jud. Hunedoara
88 — Vadu-Dobrii, com. Bunila, jud. Hunedoara
89 — Alba-Iulia, jud. Alba
90 — Răşinari, jud. Sibiu
91 — Sibiu, jud. Sibiu
92 — Drăguş, com. Viştea, jud. Braşov
93 — Titeşti, jud. Vîlcea
94 — Sighişoara, jud. Mureş
95 — Sfîntu-Gheorghe, jud. Covasna
96 — Ciuc-Sîngeorgiu, jud. Harghita
97 — Mugeni, jud. Harghita
98 — Corund, jud. Harghita
99 — Feldioara, jud. Braşov
100 — Cipău, com. Iernut, jud. Mureş
101 — Gîlgău, jud. Sălaj
102 — Deseşti, jud. Maramureş
103 — Conop, jud. Arad

divise à son tour en plusieurs types avec leurs variantes correspondantes.

La typologie de l'araire est étudiée dans son évolution, à commencer par la reconstitution de ses plus anciennes attestations : l'araire préhistorique et l'araire des Daces, sur la base des études de paléo-ethnographie agraire antérieures. L'ouvrage identifie, à l'aide des matériaux archéologiques, l'*aratrum romain* et romano-byzantin ainsi que *l'aratrum* utilisé au Moyen-Age, et réussit à trouver dans l'outillage agricole roumain contemporain les vestiges de ce très ancien instrument aratoire.

Pour ce qui est de la charrue, la classification part du type le plus ancien, datant probablement de la haute époque féodale : la charrue en bois, symétrique, quadrilatère, présentant deux variantes importantes : la charrue en bois, symétrique, au soc fixe et la charrue en bois, symétrique au soc mobile, adapté aux conditions de travail spécifiques à l'agriculture en terrasses des versants des Carpates. Le second type est la charrue, asymétrique dans sa construction, au soc asymétrique, plus récent, datant d'environ trois siècles. Quant à l'époque contemporaine, la typologie de la charrues roumaine s'arrête aux formes de charrues intermédiaires, mixtes, lesquelles font la transition de la charrue en bois à la charrue en fer, de provenance industrielle, qui n'a pas encore fait l'objet des recherches d'ethnographie agricole roumaine.

LERUIT — CÎNTEC CEREMONIAL DE ÎNMORMÎNTARE *

STANCA FOTINO

În zona sud-vestică a ţării (Oltenia subcarpatică, Banat şi Hunedoara), în cadrul obiceiurilor de înmormîntare sînt cîntece cu o anumită poziţie în desfăşurarea ceremonialului, deci cîntece ceremoniale, ca *Zorile*, *Cîntecul bradului*, *Cîntecul mare*.

Recent a fost cules un astfel de cîntec ceremonial şi în zona nord-vestică, în judeţul Sălaj, comuna Buciumi, satul Buciumi [1]. Cîntecul este cunoscut ca „Leruit" sau „Cîntec de leruit". În cadrul ceremonialului, se cîntă în preziua înmormîntării, la morţii tineri. Informatoarea, Lungu Doranica, în vîrstă de 68 de ani, îl ştie de la o soră a ei care a murit şi care era cunoscută ca o bună interpretă a cîntecelor legate de înmormîntare. În legătură cu leruitul, informatoarea precizează: „La prunči̯ nu se lerui̯a. Numai̯ după zeče ańi̯". Iar după ce-l cîntă comentează: „Asta numai̯ atîta-i̯. O cîntă de̯odată, p-un glas fete şi femei̯ tinere. Vorbele tătă aste̯a-s"[2].

Textul este următorul:

1 Coborît-o, coborît
2 Tri ingeri̯ pă tri uliţă. A
3 Nicări nu să opriră,
4 Pînă la nei̯ca sosîră.
5 — Gata i̯eşti̯, Anică, blem?
6 — Îngădui̯, mo̯rte, puţînel.
7 I̯ertăči̯uni̯ nu mi̯-am čerut B$_1$
8 De la pomu d-ingă drum,
9 De la tata mi̯eu̯ čel bun./ bis
10 Şi grăir-a dou̯a o̯ară:
11 — Gata i̯eşti̯, Anică, blem?
12 — Îngădui̯, mo̯rte, puţînel, / bis
13 I̯ertăči̯uni̯ nu mi̯-am čerut
14 De la pomu din ogradă,
15 De la mai̯ca me̯a če̯a dragă,/ bis B$_2$
16 Şi grăir-a trei̯a o̯ară :/ bis
17 — Gata i̯eşti̯, Anică, blem?
18 — Gata-z mo̯rte ş-oi̯ veni,
19 Numa-om pic oi̯ zăbăýi./ bis
20 I̯ertăči̯uni̯ nu mi̯-am čerut B$_3$
21 De la hiri̯ de viorele,
22 De la surorile mele./bis
23 — Gata i̯eşti̯, grăir-a patra o̯ară (corectat)
24 Şi grăir-a patra o̯ară:
25 — Gata i̯eşti̯, Anik'i, blem?

---

* Comunicare prezentată la sesiunea ştiinţifică a Institutului de etnografie şi folclor din 7–8 iulie 1969.

[1] „Leruit", culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, inf. Lungu Doranica, A.I.F., mg. 3504 II f.

[2] Comentariile informatoarei pe fişa de înregistrare mg. 3504, II f. A.I.F.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 157–163 Bucureşti, 1970

26 — Gatạ-z, mo̯arte, ș-oi̯ vini,
27 Numa - om pic oi̯ zăbăẏi,/bis
28 Că mă̆i̯cuța nu-i̯ acasă, C_1
29 I-n sat după sîtă di̯asă,
30 Să-m facă merindę-alęasă,/bis
31 Că pă mîńi̯ mă duc dę-acasă./bis
32 Și mă duc p-o cale lungă,
33 N-am merinde să-mi̯-ajungă,
34 Și mă duc p-o cale lată, C_2
35 Uńe n-am fo niči̯odată
36 Niś cu mai̯că, niś cu tată./bis.
37 Dinaintęa iștei̯ căși̯
38 I̯estę-un măr și i̯estę-um păr,
39 Păru fače perę-amare, C_3
40 Măru fače mere dulči̯.
41 Perę-amar părinților,
42 Mere dulči̯ străinilor.
43 La trupḱina părului̯
44 I̯estę-om pat mîndru de brad,
45 Dar în pat čine-i̯ culcată,
46 Anica-i̯ mǫrtă de bată,
47 Nu știu̯ bată-i̯ or să fače,
48 Nu știu̯ bată-i̯ or mǫrtă-i̯,
49 O de greu̯ adormită-i̯./bis
50 C-o băut ǵinu-ncălzît,
51 Pă mă-sa o năcăjît. C_4
52 Ș-o băut ǵin tḱipărat,
53 Pă mă-sa o supărat.
54 Hai̯ mă̆i̯cuță, lîngă mine,
55 I̯e-mi̯ pînza di pă obraz
56 Și-m vezi̯ mǫrte cu năcaz;/bis
57 I̯e-mi̯ pînza di pă mînuri̯ C_5
58 Și-m vezi̯ mǫrte cu ʹjungʼi̯uri̯;/bis
59 I̯e-mi̯ pînza di pă pḱičǫre / bis
60 Și-m vezi̯ mǫrte cu durǫre./bis
61 Coborît-o, coborît,
62 Rusalimu-n țintirim
63 Să măsure pămîntu,
64 Pămîntu cu stînjenu.
65 Anica din grai̯ gră̆i̯ę:
66 — Măsurați̯ cu direptate
67 Și-m făčeți̯ și mie parte, /bis
68 Parte multă nu-m trăbui̯e C_6
69 Că cu plugu n-oi̯ ara,
70 Niś cu grapa n-oi̯ grăpa,
71 A numa cu sap-oi̯ săpa
72 Să-mi̯-acupere fața. /bis
— Nǫ, dǫmńe i̯artă!"

Acest text al cîntecului de leruit este funcțional un text de *Cîntec de Zori*, variantă în care recunoaștem elemente ale *Zorilor* de afară, referitoare la ceremonialul de pregătire a înmormîntării, și elemente ale *Zorilor* din casă, exprimare a concepției tradiționale despre moarte ca o trecere, o călătorie, dintr-o lume într-alta, deci elemente ce țin de mitul marii călătorii. În funcție de aceste două planuri se conturează cele trei momente-cheie ale călătoriei: desprinderea de o lume, integrarea într-o altă lume și restabilirea legăturii cu lumea din care pleacă.

Vom căuta să argumentăm această afirmație prin analiza textului.

Versurile 1—4 constituie secvența A, pregătitoare, introductivă, care exprimă contactul dintre „călător" și călăuzitorii lui, inițiatorii lui. Aceștia au o funcție precisă, aceea de a-l prelua și de a-l însoți. O dată cu intervenția lor începe pregătirea pentru călătorie. Acest început este marcat de ruperea legăturii cu lumea pe care o părăsește, este o desprindere care se constituie într-un anumit ritual, al rămasului bun[3].

---

[3] Acest ritual apare în diverse texte de ceremonial, mai restrîns sau mai amplu exprimat· Dăm cîteva exemple din diferite zone: „Strîgă mo̯arčęa, strîgă,/ Strîgă la fereastră:/ — Gata esči Măčei?/ Mo̯arče nu-l grăbi,/ K-are dğę-a kriśi..." („Zorile", culeg. T. Alexandru, Caransebeș, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 5970 b).

„Strigă mo̯arčęa, strîgă,/ Strîgă la feręastră:/ — O čę-ai̯ pregăčit?/— Nu m-am pregăčit,/ Kă am dğe kriśit/ La ortaku mi̯eu̯/ Și la kopi buni̯./ Strigă mo̯arčęa, strîgă,/ Strîgă la fereastră:/ — O čę-ai̯ pregăčit?/ — Nu m-am pregăčit,/ Kă am dğe kriśit/ La tată,/ la mamă..." („Zori", culeg. T. Alexandru, Caransebeș, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fg. 5967 a).

..Ș-o strigat de la feręastă:/ — I̯eș tu̯ Mari̯e păn-afară!/— Aș i̯eșî, nu poč i̯eșî,/ Kă nu mă poś despărțî/ De drăguță mama mi̯a,/ Kare m-a krescutu̯ i̯a./ Șî strigă ș-a dou̯a o̯ară:/ — I̯eș Mari̯e păn-afară!/ — Aș i̯eșî, nu pot i̯eșî,/ Kă nu mă poś despărțî/ De drăguliț tata ńeu,/ Kari̯-am

În unele texte acest ritual este precedat de un alt aspect al lui :

,,Şi vine şi la feri̯astă :/—Spoveditu-ti̯-ai̯ nevastă ?/—Ba i̯o nu m-am spovedit, / Kăś de mo̯arte n-am gîndit"...(Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, Luţa, Braşov, 1937, A.I.F., fg. 3492 a).

,,Strigă mo̯arte̯a la fere̯astă : /—Spoveditu-ti̯-ai̯ nevastă ?/ —Da i̯o nu m-am spovedit, / Kă la tine n-am gîndit"...(,,Cîntecu ăl mare", culeg. I. Cocişiu, Porumbacu de Jos, orig. din Scoreiu, Sibiu, 1939, A.I.F., fg. 7637 a).

,,Strigă mo̯arte̯a la feri̯astă : /—Spoveditu-te̯-ai̯ nevastă ? /— Ba i̯o nu m-am spovedit,, /Kă de mo̯arte n-am gîndit. /Mai̯ lasă-mă vo trei̯ zîle" ... (,,Zori", culeg. E. Comişel, Sîmbăta de Sus, Braşov, 1940, A.I.F., fg. 8652 b).

Este o completare, o lărgire a momentului iniţial al călătoriei, a momentului de detaşare de această lume. Versurile apar şi în texte de bocet din Buciumi [4], de aceea presupunem că ar fi existat şi în cîntecul de leruit, intercalate eventual între versurile 4 şi 5.

Următoarele grupuri de versuri (6—9, 12—15, 18—22), notate B_1, B_2, B_3, alcătuiesc secvenţa desprinderii, a rămasului bun, ritualul care anticipează călătoria. Răspunsul stereotip : ,,Îngădui̯ mo̯arte puţînel", corespondent al îndemnului ,,să nu pripiţi, să nu năvăliţi" din cîntecele de *Zori* din zona sud-vestică, este înlocuit în secvenţa B_3 prin versurile : ,,Gata-z mo̯arte ş-oi̯ veni /Numa̯-um pic oi̯ zăbăŷi" (v. 18—19), creîndu-se în acest fel trecerea spre secvenţa următoare (C_1), secvenţă care începe să dezvăluie rostul ritualului — plecarea, fără a-i imprima încă nimic semnificativ, neobişnuit. De îndată ce se presupune îndeplinit ritualul bunului rămas, se aduc specificaţii care conturează plecarea anunţată ca un fapt neobişnuit. Prin secvenţa C_2 se intră în mitul mării călătorii [5].

---

trăit bin ku i̯el./ Ş-o strîga ş-a tria o̯ară :/ — I̯eşi̯ tu Marie păn-afară !/ — Aş i̯eşî, nu poč i̯eşî..." (,,Cîntecul ăl mare", culeg. Î. Cocişiu, Bîrghiş, Sibiu, 1935, A.I.F., fg. 5374 b).

,,Strigă mo̯arti̯a la fere̯astă :/ — I̯eş Ile̯ană păn-afară !/ — Bukuros mo̯arti̯-aj i̯eşi" (Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, jud. Alba, A.I.F., 4956).

,,Sko̯lă, sko̯lă hei̯ Vîrvară,/ Şi de i̯eş tu păn-afară !/ — Bukuros mo̯arti-eş i̯eşî/ Şî nu mă poś despărţî...". (Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, Rîmeţ, Alba, 1935, A.I.F., fg. 4911 a).

,,Strigă mo̯arti̯a la fere̯astă: / — I̯eşi̯ nevastă păr-afară !/ I̯ar nevasta jalnicare/ I̯a din grai̯ aşa-s grăi̯are :/ — Aş i̯eşi, nu poči̯ i̯eşire,/ Kă nu mă poči despărţire..." (,,Zorile", [culeg. C. Brăiloiu], Făgăraş, Braşov, A.I.F., fg. 1312, 1313).

,,Strigă mo̯arte̯a la feri̯astă : / — Spoveditu-te̯-ai̯ nevastă ?/ — Dar i̯eu̯ nu m-am spovedit,/ De aceste̯a nu m-am gîndit/ Şi strigă ş-a dou̯a o̯ară :/ — I̯eş nevastă păn-afară !/ — Bukuros mo̯arte̯-aş i̯eşi,/ Dar nu mă poč despărţî..." (Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, Berivoii Mari, Braşov, 1937, A.I.F., fg. 3465 a).

,,Strigă mo̯rte̯a la feri̯astă/ Şi strigă ş-a dou̯a o̯ară : / — I̯eş Mario păn-afară/ (...) Stăi̯ mo̯arte nu mă grăbi,/Puţînel, să-m poś vorbi..." (Verş, culeg. I. Cocişiu, Dejani, Braşov, 1937, A.I.F., fg. 3466 b).

,,Păn am dğespărţîţ pă.../Dğe surori,/ Ba dğe mamă/ Şi dğe tată,/ Dğe fraţ,/ Dğe surori,/ Dğe grăğina ku flori"... (Rit. de mort, culeg. T. Alexandru, Rusca Montană, Caraş-Severin, 1936, A.I.F., fg. 6009 a).

[4] ,,A strigă mo̯arte̯a la fere̯astă : / — Spoveditu-te̯-ai̯ nevastă ?/ — Ba i̯o nu m-am spovedit̯u,/ Că n-a fos gata de murit̯u..." (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 I j.).

[5] ,,(...) Astă cale neumblată/ În cari n-am fost ničiodată/(...) Şi mă duc pe cale lungă, N-am pe nime să m-ajungă..." (Verş, Retişul, Sibiu, 1931, A.I.F., fg. 5076 b).

Secvența C_3 continuă în planul mitului această călătorie. Este începutul celei de-a doua etape a ei, este pregătirea pentru stabilirea unui nou contact cu lumea de dincolo. Spunem că este o pregătire prin indicațiile pe care călăuzitorii le dau, este secvența de inițiere a călătorului. Ceea ce în textele de *Zori* din sud-vestul țării însemna calea din stînga și calea din dreapta, cu indicarea ca favorabilă a uneia dintre ele[6], aici se exprimă prin cei doi pomi roditori, păr și măr. Interdicția, neexprimată în textul de leruit, presupunem că ar fi existat, ca fiind necesară o alegere între două elemente antagonice în cadrul indicațiilor de drum, și pentru că ea există în textele de bocet din Buciumi, unde se arată și consecința încălcării interdicției : ,,Pă drumu cari te duč#i̯ / I̯estę-un măr cu mere dulči̯/ Și unu cu merę-amară ; / Dint-ăla să nu mănînči̯/ Că dint-ăla di mînca, /Napoi̯e n-ai̯ înturna, /Če mîncă din čel amarî/ Să vi napoi̯e pă sară" (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 II a).

,,Pă drumu cari te duči̯ / I̯estę-un măr cu mere dulči̯,/ Dintr-alęa să nu mănînči̯, / Că dintr-alęa de-i̯ mînca / Napoi̯e nu-i̯ înturna" (aceeași culegere, A.I.F., inf. 27.468).

,,Pe drumu kare te duč / I̯estę-un măr ku mere dulč. / I̯ę di' i̯el șî nu mînka, /Dǫră nàpoi̯ i-nturna, / Kă șî alți di̯-o mînkat, / Napoi̯ n-a mai̯ înturnat" (Bocet, [culeg. C. Brăiloiu?], Bodia, jud. Sălaj, în 1939, A.I.F., inf. 6676).

Presupunem deci că inițierea de drum nu ar cuprinde numai constatarea existenței a două elemente, ci și funcționalitatea lor, ca două elemente opozante, cu acțiune benefică sau malefică pentru o viitoare reîntîlnire cu neamul părăsit. Paralel cu pregătirea momentului de desprindere, cu pregătirea momentului de încadrare, de stabilire a unui nou contact, această indicație este o pregătire pentru o viitoare reîntîlnire cu neamul de aici. Observăm că fiecare din momentele cheie ale drumului, momente ale legăturii călătorului cu o lume sau alta, este precedat de o acțiune pregătitoare, de un anumit ritual.

Secvența C_4 stabilește locașul pe planul mitului [7]. Este o secvență paralelă funcțional cu C_1. Aceasta media rămasul bun și intrarea propriuzisă în mit ; C_4 mediază o trecere inversă, de pe planul mitului în realitatea ceremonială, a mortului și a pregătirii lui.

După această secvență se revine deci în planul realității : pregătirea mortului.

---

[6] ,,. . . Sî tu (. . .) dragă,/ Sama să mi-ț i̯ai̯,/ Să nu apuś/ Pă mîna a stîngă . . .(,,Zorile", culeg. T. Alexandru, Borlova, Caraș-Severin, 1936, A.I.F., fig. 5989).

[7] Elementul se regăsește în cîntece din alte zone. Dăm cîteva exemple : ,,Colo-n sus și mai̯ în sus/ Sunt doi̯ peri̯ și sunt doi̯ meri̯./ Subt umbruța perilor/ I̯estę-um pat mare-nkei̯at/ Ku patru scînduri de brad./ Dar în pat čine dormęa,/ Baba Netă, jalnica" (,,Cîntec de mort", culeg. I. Cocișiu, Paloș, Brașov, 1934, A.I.F., fg. 5634 a).

,,D́inaintęa kăsi tele/ I̯estę-u̯n măr șî i̯estę-u̯n păr./ Păru faśe perę-amară/ D́i̯-aiś n-aj i̯eșî afară./ Măru faśe mere dulśi̯/ Di̯-aiśi̯a nu m-aș mai̯ duśe" (Rit de mort, culeg. I. Cocișiu, Galda de Sus, Alba, 1936, A.I.F., fg. 4949).

,,Dinăintęa i̯ești̯ kăși̯/ I̯estę-un măr șî i̯ești̯-um păru./ Păru faśe perę-amare,/ Măru faśe mere dulči̯,/ Mere dulči străiniloru,/ Perę-amar părințîloru./ La trukin la măr, la păr/ I̯ești̯-um pat mare de brad./ Dar în pat ce-i așternut . . ./ i̯ar în pat cine-i̯ kulkat/. . . — i̯ răposat" (Rit. de mort, culeg. I. Cocișiu, Galda de Jos, Alba, 1936, A.I.F., fg. 4966).

Secvenţa C_5 insistă tocmai asupra fenomenului fizic al morţii („cu năcaz", „cu jung'i̯uri̯", „cu durǫre") şi asupra gătirii mortului [8]. După aceste versuri presupunem că ar fi existat în text şi celălalt aspect ceremonial, al pregătirii de înmormîntare, al pregătirii pomenilor. Pe planul mitului acesta este un ultim moment al călătoriei : restabilirea contactului cu neamul părăsit, cu lumea de aici. După versul 60, presupunem că ar fi existat alte versuri, care se menţin în bocetele din Buciumi, versuri ca :

„T-acolo dacă-i̯ sosi, / Cu tăţi̯ a noşti̯ întîlni, / Voi̯ bine vă vorovi/ Şi pă ominię-o veni, / O pă Paşti̯, or pă Rusali,/ C-atunča-i zîu̯a mai̯ mare, Că bine v-oi̯ omeni / Şi i̯ară v-oi̯ sclobozî" (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.Î.F., mg. 3504 II g).

„Dacă ti duče-m pămîntu̯, / Înconjură rai̯u rǫtă / Şî p-a noşti̯ părinţ i̯i̯ cǫtă/ Şi hai̯ cu i̯ei̯ pă uspăţu̯/ U̯ăr la Paşti̯, u̯ăr la Crăči̯un, / C-atunče-i̯ uspăţu bunu̯, / Că bine v-oi̯ ospăta/ Şi-napoi̯e v-oi̯ lăsa. / Şi v-oi̯ da pită şi cu mi̯ere, / V-oi̯ lăsa şi i̯ar ăţi̯ męre" (aceeaşi culegere, A.I.F., mg. 3504 II a).

„Dacă te duče-n pămîntu̯,/ Înconjură rai̯ul rǫtă/ Şi p-a noşti̯ părinţ i̯i̯ cǫtă./ Hai̯daţi̯ tăţi̯ pă uspăţu̯. /I̯eu̯ bine v-oi̯ ospăta/ Şi-napoi̯e v-oi̯ lăsa ...." (aceeaşi culegere, A.I.F., inf. 27.468). Aceste versuri s-au menţinut în cîntecele neceremoniale din Buciumi, apărînd şi în alte zone [9].

Pregătirii merindelor de pomenire a mortului i-a urmat probabil pregătirea hainelor, ca în versurile următoare din cîntecele neceremoniale din Buciumi :

„Şi cînd s-or înnegri hai̯nele/ Vină la mine cu i̯ele, / Că i̯eu̯ mîndru lę-oi̯ spăla / Şi cu lacrimi̯ lę-oi̯ uda. / Şi lę-oi̯ la cu mai̯ de soc/ Şi lę-oi̯ la ku mare foc. / Şi lę-oi̯ la cu mai̯ de fag / Şi lę-oi̯ la cu mare drag" (Bocet, culeg. S. Fotino, Buciumi, jud. Sălaj, oct. 1968, A.I.F., mg. 3504 II g).

„Dacă-i̯ negri hai̯nile, / Hai̯de la mine cu i̯ele, / Că i̯o bine ţi lę-oi̯ spăla/ Şi lę-oi̯ la cu mai̯ de soc, / Tę-oi̯ plînğe cu mare foc. / Şi lę-oi̯ la cu mai̯ de fag, / Tę-oi̯ plînğe cu mare drag" (aceeaşi culegere, A.I.F., mg. 3504 IIa).

„Hai̯nile ţî s-or ńegri, / Tu la mine le trimiťe / Pă şui̯eru vîntului̯, / Kă i̯o li̯-oi̯ lu̯a ku mai̯ de fag / Şî ţî lę-oi̯ plînje ku drag./ Şî lę-oi̯ la ku mai̯ de sḱin / Şi lę-oi̯ plînźe ku susḱi̯n" (Bocet, [culeg. C. Brăiloiu?], Bodia, jud. Sălaj, 1939, A.I.F., inf. 6676).

Secvenţa C_6 este un alt aspect al pregătirii de înmormîntare, al ceremonialului propriu-zis, al practicii ceremoniale [10], care îşi are corespondentul în planul ideaţiei. Este vorba de pregătirea locului de mormînt, corespondent în alt plan al locașului de la tulpina părului. Locul mortului, ca element de ceremonial, se regăsește în cele trei momente ale călătoriei : casa mortului, la care vin călăuzitorii, corespunde momentului de desprindere de lumea reală, patul de la tulpina părului corespunde integrării în lumea de dincolo, și mormîntul este în planul real, corespondent momentului de restabilire a legăturii cu neamul de aici. Aceleași corespondențe sînt evidente și pentru alte elemente ale ceremonialului (ex. merindele pentru drum, din momentul inițial al călătoriei, se regăsesc în perele dulci și amare ale drumului propriu-zis, și apoi ospățul din momentul următor).

---

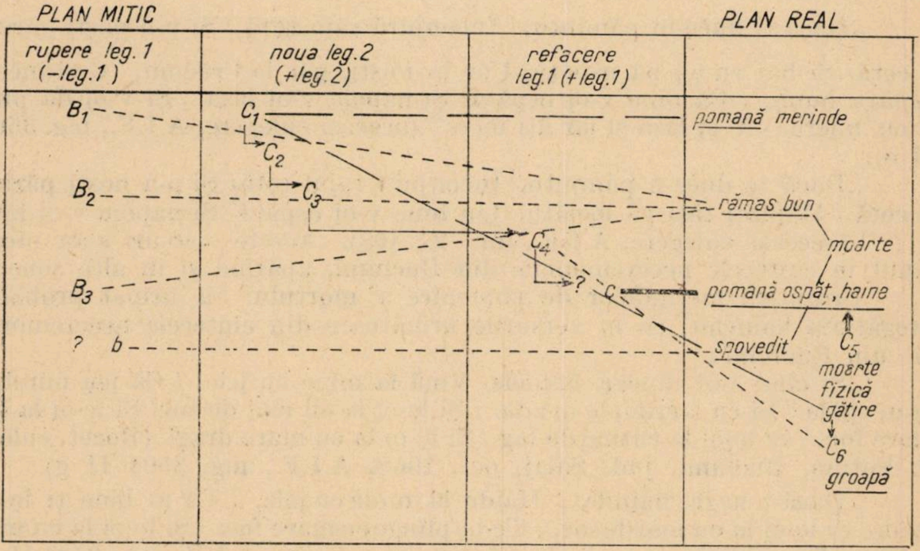
[8] Cîteva informaţii explică de ce este vorba de un element de gătire a mortului : „Femei̯a îşi̯ pune pînza acei̯a cu care s-a cununat... Se pune o pînză, ştiţi̯, de se îngrǫapă cu i̯a... Mortul e acoperit cu un fel de pînză..." (Dedie, culeg. O. Petcu, Bihor, A.I.F., inf. 975).

[9] „Dor dğe maika-ta,/ Kă i̯e-o asčepta/ La Pasči̯, la Rusal'e,/ Kîn îi̯ dzîu̯a mar̂e,/ Ku mi̯esăle-nčinsă..." (Rit. de mort, culeg. T. Alexandru, Rusca Montană, Caraş-Severin, 1936, A.I.F., fg: 6011).

„Şî noi̯ ţi̯-om ruga/ Să mai̯ vi năpoi̯ ;/ Ď̦e nu măi̯ în grabă,/ La Sfinţ̆ele Paşti̯./ Kă ţi̯-o aşteptare/ Soţu dumetale/ Ku prînjoru-n męasă ..." (Rit. de mort, culeg. I. Cocişiu, Valea Lupului, Hunedoara, 1938, A.I.F., fg. 6850 b).

[10] Acelaşi element, într-un text din altă zonă :
„I̯ară glasul şi l-o-ntors :/ — Draği bătrîni ceriului,/ Da-mpărţiţi cu dereptate/ Şi-m faceţi şi mie parte,/ I̯ar de lung cu stînjînu,/ Iar de lat cu braţele/ Să-mi̯ înk'ęapă spatele" (Vierş, Retişul, Sibiu, 1931, A.I.F., fg. 5076 c).

Schema textului care evidențiază relațiile dintre elemente, planurile și momentele de care am vorbit :



B_1, B_2, B_3, b	se răsfrîng în plan real cu semnificația: moarte.
C_5, C_6, ...	aparțin planului real (moarte fizică, gătirea mortului, groapa).
C_1	merinde de drum, corespund în plan real pomenii și gătirii.
C_4	locașul, în plan real — groapa.
c	hainele și ospățul, în plan real — pomenile.

În Arhiva Institutului de etnografie și folclor există notat un text de leruit [11], fără a fi menționat ca un cîntec ceremonial și fără a i se indica o anumită denumire. Textul cuprinde doar fragmente ale textului cules recent :

„Koborît-o, koborît, / Tri inźeri̯ p-aiś pămînt,/ Să măsure pămîntu, /Pămîntu cu stînǯenu./ I̯el din grai̯ așa-n grăi : / — Măsurață-l ku dreptate/ Șî-m faśe șî mie parte,/ Nič oi̯ ara ku plugu,/ Numa să-mi̯ astup trupu ;/ Nič oi̯ grăpa cu grapa,/ Numa să-mi̯ astu fața./ Vine mo̯artea la fe̯reastă :/

---

[11] [Culeg. C. Brăiloiu], Bodia, jud. Sălaj, 1939, A.I.F., inf. 6676.

—Spoveditu-tẹ-ai̯ ńevastă? /—Ba i̯o nu m-am spoved́it, / Kă nu-z gata d́e murit. / Vine mọrti̯a̯-a doa o̯ară : / — Gata i̯ej, nevasta, blemu̯? /—Gata-z, Dọmne, ş-oi̯ veni, / Da măi̯kuţa nu-i̯ akasă, / Ii̯-n sat după sîtă di̯asă,/ Să-m fakă merindi̯-ali̯asă, / Kă pă mîńi̯ mă du di̯-acasă".

Faptul că informatorul l-a menţionat în seria bocetelor, deci a cîntecelor neceremoniale, credem că se datorează slăbirii obiceiului, cîntecul a transgresat în cîntec neceremonial şi a fost simţit ca bocet. Aceasta ne întăreşte presupunerea că putem reconstitui un text de cîntec ceremonial, aşa cum am încercat s-o facem, prin cele cîteva grupuri de versuri care revin în majoritatea bocetelor din localitate, versuri care nu sînt aici, presupunem, decît urme ale vechiului cîntec ceremonial.

Cîntecul de leruit este, deci, un cîntec ceremonial, cu un anume rost şi poziţie în practica înmormîntării, este o prelungire în zona nord-vestică a ţării a funcţiei şi a tematicii *Zorilor*. El confirmă existenţa cîntecului ceremonial de înmormîntare şi într-o zonă nordică, ceea ce poate eventual însemna că într-o epocă mai îndepărtată răspîndirea speciei cuprindea un teritoriu mai întins.

DATE ETNOGRAFICE ÎN VOLUMUL *CĂLĂTORI STRĂINI DESPRE ȚĂRILE ROMÂNE*, EDITURA ȘTIINȚIFICĂ, BUCUREȘTI, 1968, 587 P.

CORNELIA BELCIN

Prin aspectul diacronic pe care-l implică studierea culturii populare, etnografia nu se poate limita la observarea fenomenului *in situ*, așa cum se relevă el în cercetările de teren. Surprinderea diverselor straturi de evoluție, a elementelor caracteristice unor forme de cultură populară, înțelegerea semnificației lor nu se pot realiza fără a recurge la categorii de izvoare documentare variate, începînd cu datele conținute de descoperirile arheologice și mărturiile autorilor antici, pînă la documente de cancelarie cu caracter istoric sau economic, din diverse epoci. Nu pot fi neglijate, în această direcție, nici relațiile lăsate de străinii care au trecut de-a lungul timpului prin țările române, remarcînd diverse aspecte ale unui mod de viață deosebit de multe ori de propriile lor concepții, idealuri, mentalitate ; de aci caracterul subiectiv al multor știri, necesitatea de a le analiza critic și a prelua doar elementele într-adevăr veridice.

Publicarea volumului I al colecției de *Călători străini despre țările române* răspunde, în primul rînd, necesității de a spori informația în direcția cunoașterii istoriei medievale românești, dar ea aduce un serviciu important și cercetării etnografice și folclorice, deoarece textele cuprind o imagine vie, o observație directă asupra așezărilor și locuințelor, ocupațiilor, portului și obiceiurilor populare românești, într-un răstimp cuprins între anii 1331—1550.

Vom încerca în cele ce urmează să trecem în revistă datele mai importante furnizate de călători, să analizăm în ce măsură ele reflectă adecvat realitățile românești și să semnalăm utilitatea includerii lor în argumentarea etnografică.

I. Ceea ce i-a frapat pe unii călători obișnuiți cu realitățile din vest au fost caracterul sătesc al civilizației din țările române, lipsa unei rețele de orașe (deși mulți dintre ei semnalează existența cetăților fortificate, a cetăților de scaun), compensată însă prin marele număr al *așezărilor rurale* mari și mici :

1. Michael Bocignoli din Raguza spune la 29 iunie 1524 că în Țara Românească „...se locuiește nu în orașe ci în sate, dar cu populație

foarte deasă, căci în această ţară sînt 15 mii de sate [1], dintre care cele mai mici au cîte 50 de case ...” (p. 176).

2. Înainte de 1404, Ioan, arhiepiscop de Sultanieh, spunea despre Ţara Românească : ,,Ei nu au oraşe mari, ci sate multe...” (p. 39).

II. Un alt capitol la care se referă relaţiile călătorilor este cel al *locuinţei ţărăneşti*. În general, se poate admite că un teritoriu întins al ţării, mărginit de cîmpiile Tisei, Dunării, Prutului, a fost acoperit pînă în secolul al XIX-lea de locuinţe din lemn, lipite sau nu cu lut, cu acoperiş de paie sau stuf, perpetuîndu-se astfel în arhitectura populară românească unele elemente arhaice[2].

1. Anton Verancsics constata pentru jumătatea secolului al XVI-lea un lucru asemănător : ,,... iar casele ţărăneşti sînt puţin ridicate de la pămînt şi făcute din lemn, lipite cu lut şi acoperite cu paie sau stuf” (p. 404). Ştirea se referă la Ţara Românească şi Moldova.

2. Giovani Maria Angiolello, în 1473, vorbind despre oraşul Suceava aminteşte : ,,Casele şi bisericile erau din lemn şi acoperite cu şindrilă” [3] (p. 137).

III. În ceea ce priveşte *mobilierul*, singura ştire, referindu-se la ţăranii români din Transilvania, o datorăm lui Iacob de Marchia, anul 1436 :

1. ,,Ei sfinţesc pîinea şi vinul în vase de lemn, din care ei mănîncă şi beau” (p. 70).

IV. a) Deşi aproape în toate relaţiile întîlnim date cu privire la *ocupaţii*, ele au un caracter sumar, constînd mai cu seamă în enumerarea lor decît în arătarea procesului de muncă, a uneltelor, tehnicilor folosite. Ceea ce se desprinde însă din aceste date este evidenţa echilibrului existent între cele două ocupaţii de bază ale românilor : agricultura şi creşterea animalelor, realitate exprimată în mod expres de Sebastian Miinster în 1544.

1. ,,Românii se îndeletnicesc înainte de toate cu munca cîmpului şi creşterea vitelor, ceea ce arată originea poporului” (p. 503). Subliniem, de asemenea, că în cele mai multe relaţii *agricultura* este amintită prima în enumerare, toţi autorii insistînd asupra fertilităţii solului şi a marii suprafeţi a terenurilor cultivate, în toate cele trei ţări române.

2. Matteo Muriano (anul 1502) caracterizează Moldova astfel : ,,Ţara este mănoasă şi foarte frumoasă şi foarte bine aşezată, plină de animale şi de toate bucatele (au de toate) afară de untdelemn. Grînele se seamănă în aprilie şi în mai...Păşuni sînt foarte bune” (p. 149).

3. O ştire mai amplă asupra Ţării Româneşti datează din 1524 şi o datorăm lui Michael Bocignoli din Raguza : ,,În acest şes necurmat pămîntul este gras, potrivit pentru cultură, afară de locurile unde e tăiat

---

[1] Numărul de sate este mult exagerat. Vezi pentru această perioadă studiul cuprinzător al lui I. Donat, *Aşezările omeneşti din Ţara Românească în secolele al XIV-lea şi al XVIII-lea*, în ,,Studii Revistă de istorie”, 1956, an. 9, tom. 6, p. 75—95.

[2] Paul H. Stahl, *Casa ţărănească la români în secolul al XIX-lea. Aspecte unitare, caracteristici regionale*, în ,,Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1959—1961”, p. 126.

[3] Deşi este vorba de arhitectura unui oraş, prin caracteristicile sale, prin cei care o executau, considerăm că ştirea poate prezenta interes şi pentru studiul arhitecturii populare.

de mlaştini sau păduri. Regiunea este productivă în toate cele potrivite nevoilor traiului, în afară de vin...”[4] (p. 175–176).

Mulţi autori vorbesc cu admiraţie despre agricultura înfloritoare a Transilvaniei :

4. Georg Reicherstorffer referindu-se la împrejurimile Orăştiei : „Pămîntul este nespus de roditor, dînd din belşug grîu, vin şi tot felul de poame” (p. 222).

5. În relatarea sa, Anton Verancsics are în vedere întreaga Transilvanie : „...Îndrăznesc să spun că ar putea singură şi prin ea însăşi să îndestuleze cu grîne în cea mai mare parte puterea turcească ...atît de mănoasă este în bucate, îmbelşugată în vii, bogată în vite...”(p. 394) şi mai departe : „Regiunea este de altminteri foarte potrivită pentru toate semănăturile ...” (p. 408).

IV. b) În ceea ce priveşte *creşterea animalelor* ştirile dau lămuriri asupra raselor crescute şi a calităţilor lor.

1. Trecînd prin Dobrogea în 1330–1331, Ibn-Battuta remarca : „În această ţară, la fiecare popas, se aduceau principesei pentru hrană cai, oi, boi, dughie, lapte de iapă, de vacă şi de oaie” (p. 4).

2. Despre Moldova vorbeşte Giovani Maria Angiolello : „...Moldova este o ţară mănoasă şi bogată în vite, în boi şi cai buni” (p. 133).

3. Relaţia lui Michael Bocignoli se referă la Ţara Românească în 1524 : „... nu este nicăieri în altă parte o mai mare mulţime de vite, iar hergheliile de cai sînt abia mai puţin numeroase ca turmele de vite mărunte...” (p. 176).

4. Creşterea animalelor în turme, pe teritoriul Moldovei, e atestată de Anton Verancsics (1549) : „...căci el a vrut să înţeleagă acest lucru despre acea regiune care se întinde de la Prut pînă la mare. Căci toată este numai pămînt şes, unde umblă doar turmele cu păstorii lor, avînd doar puţuri pentru adăparea vitelor şi încă rare” (p. 402). Acelaşi autor înregistrează calităţile remarcabile ale cailor crescuţi în Ţara Românească şi Moldova : „Să mai vorbim şi de caii lor mărunţi, răbdători la trudă şi la foame, fără să ceară multă îngrijire mai ales dacă sînt adăpaţi” (p. 407). Autorul arată şi marea întindere a fîneţelor din Transilvania, necesare creşterii cornutelor mari : „Fîneţe se află din belşug, precum şi alte păşuni în tot locul pentru vitele de tras” (p. 409).

IV. c) Asupra *viticulturii* ştirile au uneori un caracter contradictoriu în ceea ce priveşte Ţara Românească şi Moldova (vezi nota 4), dar concordă în a sublinia dezvoltarea ei în Transilvania.

1. Mateo Muriano în anul 1502 este singurul care dă aprecieri pozitive, reale de altfel, vinurilor din Moldova :„ ...iar vinuri de felul celor din Friul se obţin în august şi septembrie” (p. 149).

---

[4] Considerăm ştirea privitoare la absenţa viilor în Ţara Românească ca inexactă, deşi ea se repetă şi la alţi autori (Ioan, arhiepiscop de Sultanieh, p.39, şi Francesco Della Valle, p. 322). Sîntem înclinaţi să credem că e vorba de lipsa unor suprafeţe întinse cu vii altoite, compensată însă prin soiuri indigene de mare productivitate.

2. Ieronim Laski în 1527 prezintă în termeni elogioşi potenţialul viticol al Transilvaniei : ,,Acest regat ... nu se poate asemui cu nici o altă ţară pentru ...belşugul de bucate şi de rod al viilor...vei găsi cele mai mari podgorii...'' (p. 235).

3. Iar Anton Verancsics nota : ,, ... şi în tot locul se ivesc dealuri însorite acoperite de vii ...'' (p. 408). Tot el aminteşte calitatea superioară şi varietatea vinurilor transilvănene : ,,Dar vinurile fie că le vrei tari sau slabe şi aspre şi dulci, ori albe sau roşii, sau roşietice şi ţi le alegi potrivit cu fiecare anotimp — sînt aşa de bune la gust şi de soi aşa ales încît nu mai doreşti nici vinurile de Falern din Campania şi chiar comparîndu-le între ele îţi plac cu mult mai mult acestea'' (p. 408).

4. Nicolaus Olahus vorbeşte despre podgoriile din valea Mureşului : ,,Iar regiunea care se întinde spre sud între rîurile Crişul Alb şi Mureş se numeşte Ţara Mureşului. În ea, către dealul cu podgorii numit « Mocra », pe care se fac vinurile cele mai bune...'' (p. 496).

IV. d) *Pomicultura* este atestată numai pentru Transilvania, unde în condiţiile unei agriculturi mai intensive, această ocupaţie era mai răspîndită, deci mai evidentă pentru observaţiile adesea superficiale ale călătorilor.

1. Referindu-se la terenul agricol al tîrgurilor de atunci Cisnădie şi Cisnădioara [5], Georg Reicherstorffer arată : ,,... şi oamenii de rînd obişnuiesc să-şi cîştige viaţa mai cu folos din urmărirea laolaltă a plugăriei şi a culturii pomilor'' (p. 216) şi mai departe : ,,locul este roditor şi producător de felurite poame, din care localnicii trag un cîştig ce nu este mic'' (p. 216).

2. Anton Verancsics aduce date în acest sens pentru diverse regiuni ale Transilvaniei, insistînd asupra împrejurimilor Albei : ,,...iar cît despre orice fel de poame, ca mere, pere, nu rămîn în urma Italiei nu numai ca gust, ci chiar ca belşug de pomet, iar în ce priveşte piersicile, mai ales cele pe care le produce pămîntul din Alba Iulia, o şi întrece cu uşurinţă şi oamenii le păstrează pînă în anul următor atît de proaspete, încît ai spune că atunci au fost culese'' (p. 409).

V. Asupra *instalaţiilor tehnice* legate de ocupaţii, ştirile nu sînt de loc numeroase. Singurele excepţii în acest sens sînt relatările în legătură cu gropile pentru păstrat cereale, a căror tradiţie o ştim antică[6], şi cu morile de măcinat :

1. Informaţiile preţioase furnizate de Waterland de Wavrin (anul 1445) se referă la astfel de gropi, aflate într-un sat din apropierea Turtucaiei : ,,Cîţiva români au coborît pe ţărm unde au găsit mai multe grînare subterane. Şi vă voi spune cum. În ţările de pe acolo, se fac gropi mari în pămînt ca nişte cisterne unde se bagă grîu, ovăz şi tot felul de grăunţe şi apoi se acoperă deschizăturile gropilor cu pietroaie mari. Şi în dimineaţa următoare nopţii în care fusese atîta ceaţă, pămîntul de deasupra gropilor

---

[5] Subliniem că pînă în prezent aceste localităţi sînt cunoscute ca importante centre pomicole, cu livezi întinse.

[6] Vezi şi Cornelia Belcin, *Ocupaţiile daco-geţilor în lumina literaturii antice*, în ,,R.E.F.'', tom. 13, 1968, nr. 1, p. 68—69.

nu era jilav. După acest semn au fost descoperite toate grînele de sub pămînt care se aflau în satul castelului Turcan unde era <şi> grîu şi bob şi mazăre, care au prins foarte bine galerelor" (p. 99).

2. Asemenea gropi sînt semnalate de Giovani Maria Angiolello în Moldova (anul 1473) : ,,Turcii au găsit multe din ele, deoarece sînt meşteri în a găsi lucruri astfel ascunse şi îngropate, trăgînd pe pămînt un lanţ sau chiar un frîu, ei aud şi cunosc golurile din pămînt, unde sînt îngropate lucruri sau grîne, astfel au fost găsite puţuri cu grîne ..." (p. 137).

3. Practica este întîlnită de Georg Reicherstorffer şi la saşii din Sibiu : ,,Aici se strîng anual grîne în gropniţe săpate în pămînt pentru a se păstra pentru mulţi ani în vederea unor vremuri de lipsă de bucate" (p. 214).

Măcinatul cerealelor cu ajutorul morilor de apă sau al rîşniţelor de mînă este atestat numai pentru saşii din Transilvania, dar alte categorii de izvoare fac certă existenţa lor şi la românii din cele trei ţări :

4. Francesco Della Valle vorbeşte despre morile din Mediaş : ,,... trecea o mică apă care venea în oraş şi punea în mişcare nişte mori" (p. 338).

5. Nicolaus Olahus face cunoscute morile din Sibiu situate pe Cibin : ,,Pe braţul acesta sînt acţionate morile de grîne şi celelalte mori [7] din cuprinsul zidurilor făcute pentru folosirea orăşenilor" (p. 492).

VI. Datele cu privire la *portul popular* românesc vizează în exclusivitate costumul şi pieptănătura bărbaţilor.

1. John Schiltberger (anul 1396) despre pieptănătura românilor : ,,Şi mai trebuie amintit că locuitorii din Moldova şi din Ţara Românească... îşi lasă părul şi barba să crească şi nu o taie niciodată" (p. 30).

2. Georg Reicherstorffer prezintă în cîteva cuvinte îmbrăcămintea ţăranilor români transilvăneni : ,,După obiceiul lor, ei se îmbracă cu haine lăţoase, ţesute din lînă de capră şi făcute de mîna lor ..." [8] (p. 208).

3. În descrierea lui Anton Verancsics românii apar ca fiind : ,,Îmbrăcaţi într-o dimie de culoare brună, grosolană şi peste măsură de păroasă, acoperiţi pe cap cu o căciulă ascuţită, de acelaşi fel în formă de piramidă şi încălţaţi cu opinci şi cu feţele negre din cauza bărbii, a părului lung şi nepieptănat..." (p. 419). O altă ştire datorată aceluiaşi autor caută să arate diferenţele dintre portul muntenesc şi cel moldovenesc [9] : ,,La îmbrăcăminte nu se aseamănă, căci muntenii au căzut aproape de tot şi la obiceiurile şi la portul turcilor, pe cînd moldovenii ţin morţiş la portul lor şi acela dintre ei care ar adopta de la turci sau de la oricare alt neam vreo parte a portului sau a armelor lor sau oricare alt lucru de acest fel e pedepsit cu moartea" (p. 405).

VII. Un alt capitol de cultură populară, prezent în relaţiile călătorilor, este acela al *transporturilor*, printre care sînt menţionate mijloace străvechi[10].

---

[7] Deci în afara morilor pentru cereale sînt prezente aici alte ,,mori", prin care trebuie să înţelegem diverse instalaţii tehnice necesare practicării meşteşugurilor din acest oraş.

[8] Se află în această mărturie şi atestarea indirectă a existenţei unei industrii ţărăneşti casnice, de prelucrare a lînii.

[9] Considerăm că datele nu se referă la portul popular, ci la acela boieresc, unde influenţa turcească, mai ales în Ţara Românească, era evidentă.

[10] Vezi folosirea pe Dunăre a monoxilelor de către populaţia getică. Cornelia Belcin, *op. cit.*, p. 71.

1. Ştirile cele mai interesante le datorăm lui Waterland de Wavrin: ,,Şi a făgăduit acel domn al românilor că, pentru a călăuzi galerele pe rîu, el le va da patruzeci sau cincizeci de vase numite monoxile, care sînt făcute dintr-o singură bucată ca o troacă pentru porci, lungi şi înguste şi cu mulţi luptători înăuntru, în unele mai mulţi, în altele mai puţini'' (p. 86).

VIII. Pentru *obiceiurile familiale* sînt interesante relatările lui Anton Verancsics despre practica răpirii miresei, pe care autorul o consideră o urmare a lipsei de îngrădiri, a unei licenţe în acest sens. Cercetările etnografice au arătat că explicarea sa trebuie căutată în cadrul organizării sociale din vremuri vechi şi străvechi, cînd căsătoria era o problemă, în primul rînd, a celor două familii şi mai puţin a indivizilor. La origine, ceremonialul răpirii miresei constituia un rit de trecere la multe popoare indo-europene, compus din două etape distincte: separarea de familia sa şi integrarea în noua familie, pe cale rituală [11].

1. Anton Verancsics spune: ,,În privinţa încheierii căsătoriilor şi a respectării lor, aceleaşi obiceiuri şi aceleaşi legi sînt pentru toţi, dar la oamenii de rînd neîngrădirea este încă şi mai mare. Căci pe fetele pe care voiesc să le aibă ca tovarăşe de viaţă ei mai adeseori le răpesc decît primesc să le fie date în căsătorie, socotind că aşa este mai cu cale, şi că în chipul acesta legătura între soţi va fi mai mare decît prin bună învoire, sau de la prima peţire. Iar după ce lucrul s-a desăvîrşit, ei se prefac că nu le pare rău şi se împacă fără greutate, prin mijlocirea prietenilor şi rudelor celor două părţi'' (p. 406). Mai departe el relatează: ,,Ar fi de spus aici cîte ceva despre căsătoriile românilor, cît de puţin consideră ei şi legăturile căsătoriei şi pe cele ale celorlalte alianţe sau rudenii de sînge'' [12] (p. 419).

★

Întocmirea acestei scurte analogii în care au fost incluse numai ştirile mai semnificative credem că face dovada utilităţii considerării lor din punct de vedere etnografic şi folcloric; aceasta deşi multe dintre ele au un caracter strict enunţiativ, fără a intra în detalii asupra uneltelor, tehnologiei, materialului de construcţie, forme arhitecturale etc., care ar interesa în cel mai înalt grad cercetarea etnografică. Cîteva sublinieri asupra modului de abordare a realităţilor româneşti, a împrejurărilor în care s-a făcut această abordare se impun pentru aprecierea veridicităţii şi specificului informaţiilor lăsate de călători.

1. Concordanţa ştirilor — referitoare la aceeaşi problemă, dar provenind de la autori diferiţi —, raportarea relaţiilor călătorilor la alte categorii de izvoare din epoci diferite dau posibilitatea de a conferi majorităţii acestor date semnul autenticului, al posibilităţii includerii lor într-o argumentare ştiinţifică.

2. O elementară analiză statistică arată că ponderea principală a datelor (96%) este deţinută în principal de ocupaţii şi de alte aspecte ale culturii materiale din ţările române (instalaţii tehnice, port, aşezări etc.),

---

[11] Cf. Ernst S. Dick, *The Bridesman in the Indo-European Tradition. Ritual and Myth in Marriage Ceremonies*, în ,,Journal of American Folklore'', nr. 312, aprilie-ianuarie 1966, p. 338—347.

[12] Este aici o reflectare a luptelor necurmate dintre diversele grupări boiereşti, la acea dată, şi nu o relaţie asupra raporturilor familiale ale poporului român.

fapt care este cu totul explicabil dacă ne gîndim la scopul urmărit de cele mai multe ori de aceste relatări, acela de a informa diverşi suverani asupra situaţiei economice, a bogăţiilor aflate în aceste ţări, vizate ca eventuale teritorii de extindere a dominaţiei lor.

3. Caracterul superficial al unor date, care nu depăşesc de multe ori nivelul unei prezentări extrem de generale, se poate explica pe de o parte prin specificul călătoriilor întreprinse, avînd de cele mai multe ori un scop politic, diplomatic, şi de aici superficialitatea observaţiilor făcute, înregistrarea aspectelor celor mai evidente, mai uşor de reţinut şi care erau în unele cazuri neesenţiale, nespecifice pentru poporul român; pe de altă parte prin înseşi concepţiile despre ştiinţă ale timpului, care nu reclamau o observaţie temeinică, aprofundată, o descriere autentică şi detaliată a fenomenelor aflate în discuţie, chiar atunci cînd acestea formau obiectul lucrării iniţiate.

Ponderea neînsemnată (doar 4%) a relatărilor privind aspectele culturii spirituale, caracterul sumar, confuziile, inexactităţile observate aici întăresc constatarea făcută mai sus; apare firească imposibilitatea surprinderii unor forme de cultură care se fac mai greu evidente şi înţelese, mai cu seamă în cadrul unei asemenea parcurgeri fugare a teritoriului ţării.

4. În ceea ce priveşte unele caracterizări succinte, cu aspect etnopsihologic, care prezintă în culori mai puţin favorabile pe români, dar care nu întrunesc majoritatea, ele se dovedesc de cele mai multe ori izvorîte din prejudecăţi, ţinînd de situaţia de asupriţi a românilor din Transilvania, sau din animozităţi personale datorate neralierii domnitorilor români la politica suveranului pe care-l reprezenta cel venit pe pămîntul românesc.

5. Nu insistăm asupra personalităţii şi activităţii fiecărui autor deoarece datele complete cu caracter bio-bibliografic, inserate în volum pentru fiecare autor în parte, sînt un instrument de primă importanţă în judecarea caracterului relatărilor analizate.

★

Am încheia prin a sublinia competenţa desăvîrşită a colectivului de cercetători condus de Maria Holban, de la Institutul de istorie „Nicolae Iorga” al Academiei Republicii Socialiste România, vădită în elaborarea acestei lucrări, pe diverse planuri, asupra cărora nu ne vom opri aici. Dintre acestea remarcăm doar precizările preţioase conţinute în note în ceea ce priveşte localizările temporale şi spaţiale ale unor relatări, consideraţiile critice făcute pe marginea lor, unele întregiri de text, toate venind să uşureze substanţial munca cercetătorului din domeniul nostru în folosirea acestei categorii de izvoare.

RECENZII

CONSTANTIN COSTEA, *folclor coregrafic din Bihor*, casa creaţiei populare a judeţului Bihor [Oradea 1968], 433 p.

După cum însuşi autorul volumului o mărturiseşte, această carte apare din necesitatea culegerii şi păstrării unui material inedit, deosebit de bogat, nevalorificat încă prin tipar. Este primul dintr-o serie de volume ce au drept scop epuizarea materialului coregrafic al „Ţării Crişurilor". Din punct de vedere folcloric „Ţara Crişurilor" se împarte în trei zone : zona centrală (Bihorul), care cuprinde Aleşdul, Beiuşul şi Oradea, zona de nord (Sălajul), cuprinzînd Şimleul şi Marghita, şi zona de sud (Vatra Ardealului), cu Ineul şi Gurahonţul.

Volumul de faţă cuprinde repertoriul de jocuri al zonei Alşed (valea superioară a Crişului Repede). El este conceput în două părţi : una introductivă, cuprinzînd note explicative asupra materialului coregrafic şi lămuriri asupra jocurilor, iar cealaltă de dezvoltare, în care materialul este prezentat în detaliu, cu analizele de rigoare şi cu partitura muzicală corespunzătoare. Ceea ce merită să fie remarcat în primul rînd este prezentarea materialului, care e realizată de aşa manieră încît înţelegerea şi asimilarea lui să fie posibile şi să satisfacă deopotrivă exigenţele celor competenţi în materie, cît şi pe cele ale publicului larg.

Partea introductivă însumează elementele cu care se operează în cuprins, constînd în semne, explicaţii asupra metodei de lucru, a orînduirii materialului etc., elemente pe care le vom cita mai jos.

După ce se evidenţiază o primă caracteristică generală a repertoriului zonei — valabilă de altfel pentru întreg spaţiul folcloric al Ţării Crişurilor —, şi anume numărul redus de jocuri, ele sînt enumerate, stabilindu-se legătura lor în cadrul ciclurilor, analizîndu-li-se componenţa, formaţia şi, în sfîrşit, evoluţia perechilor în spaţiul de joc, ca trăsături morfologice principale.

După aceste elemente de ansamblu, menite să ne familiarizeze la modul foarte general şi schematic cu jocurile, se prezintă principalele mişcări, atît ca importanţă a lor în definirea stilului spaţiului folcloric, cît şi ca frecvenţă. Se relevă în continuare că numărul redus al jocurilor nu este de natură să hotărască bogăţia sau sărăcia folclorului coregrafic al zonei, deoarece decisivă din acest punct de vedere este amploarea pe care o capătă în desfăşurarea lor, adîncirea şi varierea elementelor constitutive, într-un cuvînt profunzimea folosirii limbajului coregrafic de către artistul popular.

Ritmului, ca element constitutiv al acestui gen, i se rezervă un spaţiu important, în care sînt enumerate formulele ritmice de bază, posibilităţile lor de îmbogăţire prin trei metode principale : combinarea celulelor de bază, scindarea sau contopirea valorilor şi deplasarea accentelor.

Noutatea şi contribuţia lucrării constă în folosirea unui material autentic, prin fixarea fenomenului folcloric pe film şi prin notarea lui foarte exactă, care permite surprinderea celor

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 173–178, Bucureşti, 1970

mai mici subtilități ale jocului și a personalității fiecăruia dintre componenții grupului, precum și în scrierea sinoptică de mare importanță în reconstituirea manifestării folclorice ca fenomen sincretic.

Caracterul sincretic al dansului impune studierea poliritmiei, fapt netrecut cu vederea de autor, care face din acest deziderat o metodă de lucru, toate transcrierile din volum fiind sinoptice, procedeu ce ne dă posibilitatea de a urmări jocul concomitent al bărbatului și femeii, în evoluția lui în orice moment al desfășurării.

De cele mai multe ori, mișcările impun o serioasă stăpînire a tehnicii de joc, mai ales pentru bărbați, cărora le revin majoritatea figurilor de virtuozitate, femeia avînd în aceste momente un rol de acompaniator al pasajelor executate solistic de către bărbat. Mișcările cele mai importante sînt totodată cele cu cea mai mare pregnanță ritmică : ,,cele care, în afară de faptul că se văd, se și aud''.

Din punctul de vedere al structurii lor, dansurile cuprind tipuri de motive, concretizate prin mai multe sau mai puține variante. Grupurile motivice sau ideile coregrafice, ca principale elemente ale arhitectonicii, sînt împărțite și enumerate în ordinea importanței lor, în : a) idei principale — ca elemente constitutive, obligatorii, b) idei secundare și c) idei coregrafice de legătură, în care putem recunoaște elemente preluate de la una sau alta din primele două grupe .

În continuare autorul analizează două variante de *Sălăjan*, două de *Luncan* și cîte una de *Mănînțel* și *Ardelean* din Josani, com. Măgești, și cîte un *Sălăjan, Luncan, Mănînțel* și *Ardelean* din Borod.

La început, pentru a ne putea da seama cît de cît de dimensiunile jocului, de structura lui, sînt prezentate grupurile motivice (figurile) și ordinea lor în cadrul secțiunilor. Se trece apoi la analiza construcției fiecărui grup motivic pe celule sau pe număr de măsuri și se descriu formația, componența, ținuta, momentul începerii jocului, direcția traiectoriei dansului, după care se descriu mișcările pas cu pas, separat pentru femei și bărbați pe formulele ritmice respective. Așa se procedează motiv cu motiv, pînă la sfîrșitul jocului și pentru toate jocurile.

Ceea ce facilitează înțelegerea jocului sînt numeroasele schițe care însoțesc descrierea pe tot parcursul ei, schițe realizate de Theodor Dan.

La sfîrșitul descrierii fiecărui joc apare partitura coregrafică sinoptică prezentată în cele mai mici detalii, cum ar fi numărul de grade al învîrtirilor, schimbări de poziții etc...., iar la unele dintre jocuri apare partitura sinoptică a mai multor perechi (un lucru nou și de foarte mare meticulozitate, de natură să înlesnească înțelegerea trăsăturilor stilistice generale și în același timp contribuțiile personale ale jucătorilor).

Pe baza materialului astfel prezentat se pot trage următoarele concluzii : mișcarea dansului bihorean se desfășoară pe un minim de spațiu, efectuîndu-se mai mult pe verticală ; deși jocul pare lipit de sol, pașii sînt mici și tropotiți, dar cursivi ; formulele ritmice, reduse la număr sînt foarte subtil nuanțate prin gradele de intensitate ale tropotului și, în sfîrșit, accentele au o deosebită mobilitate.

Cu un stil propriu bine conturat, folclorul bihorean se încadrează în contextul general al folclorului coregrafic românesc.

Prezentarea materialului muzical se datorește lui Iosif Herțea (cercetător științific la Institutul de etnografie și folclor), bun cunoscător al repertoriului și stilului regiunii. Lui îi aparțin transcrierile în detaliu ale melodiilor jocurilor, precum și informațiile în ceea ce privește structura materialului muzical. Ni se indică : măsura jocurilor, formulele ritmice de cea mai mare frecvență, mișcarea și analiza concordanței sau a neconcordanței figurilor coregrafice cu motivele melodice, ca un aspect al caracterului sincretic. Găsim de asemenea informații asupra felului și numărului instrumentelor specifice regiunii și chiar asupra tehnicii interpretative.

O observaţie deosebit de interesantă este aceea că aici ,,strigătura este intonată după linia melodică instrumentală, dînd naştere unui al doilea plan melodic, adeseori în raport contrapunctic cu primul''.

Deoarece Casa centrală a creaţiei populare a cerut în mod special ca materialul muzical să fie aranjat pentru pian, probabil pentru a avea o formă cît mai accesibilă echipelor artistice de amatori, colaboratorul s-a conformat acestei cereri. Considerăm însă acest lucru ca nefiind în măsură să servească caracterului ştiinţific al lucrării. Cu toate acestea materialul muzical este astfel prezentat, încît respectă în general stilul şi nu ştirbeşte nimic din farmecul lui.

Nu putem trece cu vederea numeroasele greşeli de tipar care îngreuiază lectura.

Ar fi necesar să se analizeze mai profund utilitatea sau, dimpotrivă, caracterul păgubitor al faptului că toate publicaţiile apărute în editurile proprii ale Caselor de creaţie, fără excepţie, au un circuit exclusiv intern, nu sînt comercializate şi nu sînt accesibile celor ce nu cunosc limba română, prin absenţa oricăror traduceri sau rezumate într-o limbă de circulaţie universală. Într-o astfel de dezbatere, lucrarea lui Constantin Costea ar putea servi ca argument pentru necesitatea ca anumite lucrări să fie destinate unei difuzări mai ample.

Regretăm că lucrarea *Folclor coregrafic din Bihor* nu constituie o excepţie de la această regulă. Sugerăm de aceea reeditarea, eventual chiar şi parţială, a materialului (dublat şi de notaţia, în sistemul Laban, a dansurilor), pentru a face să pătrundă în circuitul internaţional o lucrare valoroasă, elaborată printr-o muncă deosebit de meritorie.

Eugenia Crăciun

ΓΕΩΡΓ. Κ. ΣΠΥΡΙΔΑΚΗΣ καὶ ΣΠΥΡ. Δ. ΠΕΡΙΣΤΕΡΗΣ, ΕΛΛΗΝΙΚΑ ΔΗΜΟΤΙΚΑ ΤΡΑΓΟΥΔΙΑ, Τόμ Γ′ (Μουσικὴ ἐκλογή). Ἐν Ἀθήναις 1968. Ν′ + 438 p. +5 discuri [Ἀκαδημία Ἀθηνῶν. Δημοσιεύματα τοῦ Κέντρον Ἐρεύνης τῆς Ἑλληνικῆς Λαογραφίας, ἄριθμ. 10]

Volumul se înscrie (sub nr. 10) în seria publicaţiilor scoase de către Centrul de cercetare a folclorului grec, centru care constituie una din unităţile ştiinţifice ale Academiei din Atena. Prezentul volum alcătuieşte partea a treia a lucrării *Cîntece populare greceşti* şi conţine, aşa cum se precizează în subtitlu, o selecţie muzicală. Selecţie largă, incluzînd eşantioane din aproape toate categoriile de texte cîntate şi care provin din mai toate regiunile ţării. Din acest punct de vedere lucrarea este o excelentă antologie a folclorului muzical-poetic grecesc contemporan. Valoarea ei, pe lîngă amploarea materialului (255 de piese), rezidă în caracterul ştiinţific consecvent al întocmirii colecţiei — însuşiri care fac ca volumul de faţă să fie de neînlocuit în stadiul actual al bibliografiei, atît autohtone cît şi străine, referitoare la foclorul muzical neogrec.

Cultura populară a Greciei moderne se află, în ceea ce priveşte situaţia cercetărilor întreprinse asupră-i şi a raportului dintre tradiţia folclorică şi cea cultă, într-o situaţie aparte, datorată faptului că a avut un antecesor istoric de însemnătatea şi talia civilizaţiei eline. Ca şi în cazul altor ţări ale Orientului mediteranean, unde vechimea şi strălucirea culturii lor clasice au ascuns multă vreme lumii ştiinţifice cultura lor folclorică antică şi modernă, folclorul grec a fost relativ tîrziu diferenţiat ca obiect de studiu autonom. Abia pe la începutul veacului al XIX-lea savanţi ca Wolf şi Niebuhr intuiesc importanţa culturii populare din antichitate în geneza şi evoluţia unor manifestări spirituale ale civilizaţiei greco-romane, iar primele publicaţii de poezii populare neogreceşti nu văd lumina tiparului mai devreme de al doilea pătrar al secolului trecut

(Cl. Ch. Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, Paris, 1824—1825). O orientare mai precis conturată spre literatura populară neogreacă se produce abia în a doua jumătate a lui, marcată de apariția în 1868 a cuprinzătoarei antologii a lui Passow. Cît privește cercetările asupra muzicii populare, ele vin, ca pretutindeni, ceva mai tîrziu. Prima publicație relevantă în acest sens este colecția *30 Mélodies populaires de Grèce et d'Orient* a compozitorului și muzicologului francez Louis Bourgault-Ducoudray, apărută în 1876.

Importante contribuții ulterioare la cunoașterea și studierea folclorului muzical neogrec sînt datorate cercetătorilor Ant. N. Sigalas (1880), Epam. Stamatiadis (1880), Hubert Pernot — primul care aplică procedeul înregistrării pe cilindri de fonograf și publică (1903) material muzical transcris de Paul Le Flem — apoi Georg. D. Pachtikos (1905), K. Psachos (1910 — 1923), Melpo Merlier, G. Lambelet, Samuel Baud-Bovy, Solon Michaelidis, S. Peristeris, D. Mazarakis, S. Chianis, F. Anoyanakis și alții (enumerați la p. η' —ια').

Volumul se deschide cu o introducere semnată de prof. G. Spyridakis, căruia i se datorează și îngrijirea părții poetice a colecției. Introducerea schițează cadrul general al apariției lucrării și conține un scurt istoric al preocupărilor de culegere a cîntecelor populare grecești, începînd cu culegerea din 1814 a lui Werner von Haxthausen (publicată abia în 1935) pînă la activitatea organizată a Arhivei de folclor, devenită ulterior Centrul de cercetare a folclorului grec. Bibliografia dată la p. η' — ια' rezumă eforturile întreprinse în patru direcții :

a) culegeri de muzică ;
b) culegeri de muzică însoțite de notarea coregrafică a dansului ;
c) studii asupra muzicii ;
d) cercetări de organologie populară.

Autorul insistă (p. ε') asupra necesității de a înțelege în mod statornic muzica drept parte inseparabilă a poeziei populare, cu corolarul pe care-l comportă o asemenea concepție, acela de a publica, pe cît se poate, textul în forma lui reală, aceea cîntată. Studiul folclorului muzical — pe care G. Spyridakis îl integrează în ansamblul culturii populare — se impune nu numai în scopuri științifice, pentru cunoașterea civilizației naționale în evoluția ei, ci și pentru a înlesni întrebuințarea elementelor productive ale muzicii tradiționale ca material de inspirație pentru creația cultă contemporană (p. ε').

Partea muzicală a volumului este redactată de către cercetătorul S. Peristeris, care scrie — în continuare — o amplă introducere muzicologică. Partea ei cea mai substanțială o formează expunerea cu privire la sistemele modale și ritmice (p. κα' — ν'), începută prin a constata că ,,melodiile cîntecelor în discuție sînt bazate. . . pe scări specifice care se deosebesc în chip esențial de sistemul muzicii europene [înțelegînd ,,apusene'' — n.n.]''. Diferențele provin din aranjarea aparte a treptelor, poziția semitonurilor, particularități intervalice, existența celor două genuri diatonic și cromatic, numărul treptelor componente ale unei scări, ca și din faptul că melodiile cîntecelor populare se organizează în game bazate nu numai pe un octacord, ci, adeseori, pe pentacorduri și tetracorduri. Un sistem analog deci aceluia al muzicii ecleziastice bizantine (și sistemului muzical al antichității, adăugăm noi). În continuare, autorul prezintă, în strîns paralelism cu sistemul melodic al muzicii psaltice bizantine, principalele moduri întîlnite în muzica vocală populară grecească. E un punct de vedere devenit tradițional la muzicologii greci care au remarcat încă din veacul trecut (după exemplul lui Bourgault-Ducoudray) similitudinile dintre cele două sisteme și s-au slujit de muzica ecleziastică drept cel mai propriu termen de comparație pentru foclorul muzical neogrec. Duși de avîntul pionieratului, ei au căzut uneori în greșeala interpretărilor exclusiviste, care lasă impresia că muzica populară grecească s-ar fi dezvoltat într-un riguros izolaționism, nemoștenind în decursul secolelor decît tradiția antichității clasice, transmisă prin filiera muzicii ecleziastice bizantine. Un asemenea punct purist de vedere, care ignoră elementele creative născute în sînul însuși al folclorului muzical, independent de perpetuarea tradiției culte, apare astăzi — evident — unilateral. De altfel, el tinde să fie depășit chiar de către muzicologii greci, care încep să ia în considerație acele elemente ce dovedesc că muzica populară grecească s-a dezvoltat pe un plan mai larg decît simpla relație binară laic-ecleziastic, într-o ambianță complexă și fertilă de contacte cu folclorul muzical al altor popoare balcanice[1] și din Orientul Apropiat — ceea ce este și firesc. Materialul muzical produs de autorii volumului ilustrează cu prisosință aceste aspecte, iar lui S. Peristeris îi revine meritul de a fi știut să le citeze diferențiat. El se referă, pe de o parte, la unele raporturi cu muzica popoarelor Orientului (p. ϰς'); pe de altă parte, el tratează aparte (p. λδ'-—λε') acele sisteme de organizare funcțională (pentatonice și prepentatonice) care nu pot fi explicate prin prisma teoriei muzicale bizantine.

În corpul colecției materialul este aranjat pe categorii (specii și subspecii) funcțional-tematice, cu amănunțirea în interior a criteriilor de tematică literară (sistemul de clasificare e explicat la p. ιβ'—ιγ'). În general, se respectă ordinea clasică epic, liric, didactic — întocmită după genul poetic —, cu excepția cîntecelor ceremoniale și a celor gnomice, unde intervine amestecul criteriilor. Capitolele se succedă după cum urmează: 1. Cîntece acritice; 2. Cîntece istorice; 3. Cîntece cleftice și despre tîlhari; 4. Balade; 5. Ceremoniale calendaristice; 6. Cîntece erotice; 7. Cîntece de nuntă; 8. Cîntece satirice; 9. Cîntece de înstrăinare; 10. Cîntece funebre (incluzînd așa-numitele cîntece ale lui Charon și bocetele); 11. Diverse (cîntece despre munca la cîmp, despre viața pastorală, despre mare, gnomice); 12. Cîntece destinate copiilor (de adormit și de trezit).

Se pot ridica, desigur, obiecții referitoare la această clasificare — care, bunăoară, încorporează la capitolul balade subiecte fabuloase (Podul peste Arta, Crivățul), religioase (Legenda Sf. Gheorghe), familial-domestice (Soțul credincios, Soția repudiată, Fratele mort) și erotice (Fata de grec și turcul) —, dar ele vor viza nu atît pe autorii prezentului volum, cît pe cei care, începînd cu N. G. Politis, au elaborat sistemul de clasificare pe categorii literare în uz și astăzi în folcloristica greacă.

Dacă în ceea ce privește conținutul literar -poetic sistemul de mai sus are avantajul de a înfățișa fidel situația existentă în poezia populară greacă, în materie de muzică el nu mai corespunde însă tabloului real al speciilor. Așa, de pildă, deosebiri muzicale fundamentale între cîntecul erotic și cel de nuntă, între cîntecul de înstrăinare și cel epic, între cîntecul cleftic și cel istoric nu există. Pe de altă parte, textele ,,istorice'' apar în realizări muzicale de o diversitate ce depășește cadrul unei specii unice: de la melopeea improvizatorică *rubato* solistică al cărei flux oscilează între recitativul silabic și clusterele de melisme (p. 40, 42, 50—52) pînă la cîntecul dansant în ritm de *Kalamatianos* (p. 45—47, 48—49). Același este cazul textelor acritice și al celor cleftice, la care amplitudinea variabilității stilului muzical este încă și mai mare: la cele dintîi angrenînd declamația ritmico-melodică monofonă, strict silabică, fără sustentație instrumentală (p 12), la cele cleftice cîntecele polifone epiro-macedonene (p. 59—60, 68—70, 95—96). În perspectiva acestor constatări se face simțită necesitatea adoptării unor criterii de clasificare de natură muzicală, care să ofere o delimitare a categoriilor folclorice de pe poziții intrinseci fenomenului muzical[2].

Soluția practică aplicată la alegerea exemplelor a tins spre o cît mai mare varietate posibilă, prin publicarea unui mare număr de tipuri. Autorii au știut să dozeze elementul poetic și pe cel muzical în așa fel încît să rezulte în ansamblu o participare echilibrată, ceea ce face ca, din acest punct de vedere, colecția să fie deosebit de reușită. Nu au fost excluse unele variante, totuși ele figurează în număr relativ redus (mai multe literare și mai puține muzicale). Pe lîngă variantele muzicale grupate sub același număr de ordine (p. 3—7; 108 etc.), au intrat și altele, trecute sub titluri și numere diferite, dar la care s-a omis indicarea melodiilor variante aflate în colecție (p. 38—39 față de p. 40; 76—77 față de 78—79; 15 față de 110 ș.a.).

---

[1] În acest sens poate fi citat studiul lui Εὐάγγελος Μουτσόπουλος. Ρυθμοὶ ϰαὶ χοροὶ Ἑλλήνων ϰαὶ Βουλγάρων (în Λαογραφία. τόμ. ιζ'. σ. 505—535).

[2] În acest sens pot fi folosite încercările de definire, parțială sau a mai multor specii muzicale, datorate în special lui S. Baud-Bovy, S. Michaelidis, M. Merlier, S. Peristeris, S. Chianis.

Principiile aplicate în transcrierea muzicii sînt expuse la p. ιε′ — κα′. Nu a fost adoptată o înălțime sau o scară standard, ci fiecare melodie a fost notată cît mai aproape cu putință de un mod natural, în intenția ,,înlesnirii scrierii și citirii muzicii, prin evitarea utilizării multor semne de alterație, bemoli sau diezi'' (p. ιζ′). Înălțimea reală a execuției este întotdeauna arătată printr-o ecuație așezată în dreptul cheii primului portativ. Sugerăm autorului notarea directă pe portativ la sfîrșitul fiecărui cîntec a sunetului final real — procedeu care are avantajul unei clarități sporite. Bine venită însoțirea pieselor de toate datele informative necesare (numere de arhivă, loc de proveniență, numele și etatea cîntărețului, numele culegătorului, locul și data efectuării culegerii). Notațiile muzicale sînt de lungime variabilă, mergînd de la consemnarea unei sigure strofe (p. 152) pînă la transcrierea *in extenso* a întregii înregistrări de pe banda de magnetofon (p. 161—165).

O mențiune se cuvine pieselor vocale polifonice (8 la număr), care ilustrează un stil muzical specific regiunilor de centru-sud ale Peninsulei Balcanice[3] — stil ce, așa cum se arată în introducere (p. μη′), constituie o excepție față de caracterul omofon consecvent al muziciii populare grecești. Recomandăm, la o viitoare ediție, completarea tabloului antologic prin exemplificarea unor categorii de cîntece absente în forma actuală a lucrării : cîntecele numite ριζίτικα, cîntece executate de către copii, cîntece ceremoniale pentru invocarea ploii (de tipul *Pirpirunei*), cîntece sau formule muzicale însoțitoare ale unor procese de muncă etc. Socotim meritorie inițiativa de a însoți volumul de o antologie sonoră înregistrată pe 5 discuri microsillon, conținînd un număr de 56 de piese muzicale din rîndul celor transcrise în paginile colecției. Contactul acustic rămîne cea mai bună cale de pătrundere în esența muzicii unui popor; el nu poate fi înlocuit de nici o transcriere, oricît de amănunțită, iar aceasta nu numai pentru că o serie de elemente ale execuției muzicale (intervale netemperate, sistem ritmic, etos, stil etc.) nu pot fi redate în scris în chip satisfăcător, ci în primul rînd pentru că elementul uman joacă un rol fundamental în comunicarea artistică.

Util aparatul critic (tabele de moduri și scări, ritmuri, forme metrico-ritmice, index de onomastice, toponimice și al locurilor de proveniență a cîntecelor), iar în chip deosebit rezumatul (p. 417—430) în limba engleză (tradus de Maria Vouras), care lărgește considerabil accesibilitatea studiului introductiv.

Apariția volumul de față constituie unul din evenimentele muzicologice de prim plan ale folcloristicii grecești din ultimii ani. Adevărat bilanț științific, al activității de pînă acum a secției de muzică a Centrului de cercetare din Atena, el este destinat să rămînă pentru multă vreme o sursă de informare și un instrument de lucru de însemnătate primordială pentru cercetările de etnomuzicologie în domeniul folclorului neogrec și al celui sud-est european.

Nicolae Rădulescu

---

[3] Pot fi consultate în această privință lucrările : Σ, Περιστέρης. Δημοτικὰ τραγούδια Δροπόλεως Βορείου Ἠπείρου (în Ἐπετηρὶς τοῦ Λαογραφικοῦ. Ἀρχείου. τόμ. Θ′-Ι′. Ἀθήνα, 1958, σ. 105—133). G. Marcu, *Cîntecele polifonice aromâne* (în ,,Revista de folclor", nr. 3/1958, p. 79—100). Н. Кауфман, Триглaсните народни песни от Костурско (în ,,Известия на Института за музика при БАН", но. 6, София 1959, p. 65—158). D. Stockmann, W. Fiedler, E. Stockmann, *Albanische Volksmusik,* Band I, Gesänge der Çamen, Berlin, Akademie-Verlag, 1965.

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám: ....

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte,** 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX—începutul sec. XX),** 1964, 252 p., 13 lei.

G. ALEXICI. **Texte din literatura poporană română,** tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română,** 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende,** 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STHAL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel,** colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească,** 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal,** ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 2, p. 97—178, Bucureşti, 1970

I. P. „Informaţia" — c. 5011

43.407

Lei 20.—

XF 1172
200150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 3

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil;
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție;

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al *Revistei de etnografie și folclor.*

La revue d'etnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F. F. 49. — DM. 40. —

Toute commande à l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 1970 Nr. 3

SUMAR

STUDII

Pag.

ROMULUS VULCĂNESCU — Concepte de reprezentare cartografică în etnografie: scheme, tipuri și modele 181
FLORIN GEORGESCU — Despre unele aspecte inovatoare în practica muzicii populare instrumentale 197
CONSTANTIN MOHANU — Obiceiul colindatului în Țara Loviștei (I) 217

MATERIALE

PAUL G. BREWSTER — „Baba-oarba” și rudele ei din alte părți 231
EDITH TAUBERG și TATIANA MALIȚA — Valori și simboluri numerice în basmele populare rusești 237

NOTE ȘI DISCUȚII

RADU NICULESCU — Actualitatea problematicii oralității folclorice 243
TIBERIU ALEXANDRU — A treia conferință a grupului C.I.M.P. pentru cercetarea instrumentelor muzicale populare 247
PAUL SIMIONESCU — Aspecte ale activității etnologice din R. P. Polonă. . 248
GHIZELA SULIȚEANU — Al XVI-lea Congres al Uniunii asociațiilor folcloriștilor din Iugoslavia 251

RECENZII

FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur*, I, München, 1969 (Viorica Nișcov) 255
Gottscheer Volkslieder, Band I. *Volksballaden*. Herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan. Mainz, 1969 (Ion Taloș). 258

Rev. etn. folc. Tom 15, nr. 3 P. 179–260 București, 1970

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám:

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 1970 N° 3

SOMMAIRE

ÉTUDES

Pages

ROMULUS VULCĂNESCU, Concepts de la représentation cartographique en ethnographie : schémas, types et modèles 181

FLORIN GEORGESCU, A propos de quelques aspects innovateurs dans la pratique de la musique populaire instrumentale 197

CONSTANTIN MOHANU, La coutume du « colindat » dans le Pays de Loviştea 217

MATÉRIAUX

PAUL BREWSTER, „Colin-maillard„ et les jeux similaires d'ailleurs 231

EDITH TAUBERG et TATIANA MALIŢA, Valeurs et symboles numériques dans les contes populaires russes 237

NOTES ET DISCUSSIONS

RADU NICULESCU, Actualité du problème de l'oralité folklorique 243

TIBERIU ALEXANDRU, III^e^ conférence du groupe I.F.M.C. pour l'étude des instruments de musique populaires 247

PAUL SIMIONESCU, Aspects de l'activité ethnographique de la R. P. de Pologne 248

GHIZELA SULIŢEANU, XVI^e^ Congrès de l'Union des associations des folkloristes de Yougoslavie 251

COMPTES RENDUS

FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur*, I, München, 1969 (*Viorica Nişcov*) 255

Gottscheer Volkslieder. Band I, *Volksballaden*. Herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan, Mainz, 1969 (*Ion Taloş*) 258

Rev. ethn. folk. Tome 15, no 3 P. 179–260 Bucarest, 1970

CONCEPTE DE REPREZENTARE CARTOGRAFICĂ ÎN ETNOGRAFIE: SCHEME, TIPURI ȘI MODELE

ROMULUS VULCĂNESCU

Avîntul deosebit pe care l-au luat *atlasele etnografice* în secolul nostru, discuțiile pe care acestea le-au suscitat între timp în lumea specialiștilor, ca și tendința generală de a găsi metode și tehnici cît mai adecvate scopului urmărit preocupă tot mai intens pe cei angajați în elaborarea lor. Întrucît, în prezent, în România, s-a inițiat o dezbatere publică prin intermediul REF asupra tuturor aspectelor și implicațiilor teoretice și practice ce decurg din abordarea unei lucrări atît de vaste și pline de răspundere științifică, ne propunem să analizăm o problemă, în aparență secundară, aceea a corelației între conținutul și forma redactării, sub raport cartografic, în vederea surprinderii laturilor celor mai potrivite ale concepției de reprezentare și găsirii metodelor și tehnicilor de ilustrare grafică.

În baza acestor considerații de ordin general, socotim că o cunoaștere analitică a *conceptelor de reprezentare cartografică în etnografie*, care facilitează unele modalități grafice de ilustrare promovate de aceste concepte, este strict necesară în perioada aceasta de elaborare a concepției de redactare și a aparatului și tehnicii redacționale a *Atlasului etnografic al României.*

Cartografierea fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură[1] populară prezintă, pentru redactarea oricărui atlas etnografic, două aspecte esențiale : unul teoretic și altul aplicativ. Aspectul teoretic se referă la conținutul tematic al acestor fenomene și fapte, ca și la conceptele de reprezentare cartografică, iar cel aplicativ la ilustrarea sau explicitarea documentar-științifică a frecvenței lor în contextul sintezei cartografice.

În atlasele etnografice publicate pînă în prezent sau în curs de publicare s-au abordat poziții teoretice diferențiate, relative la conținutul lor

---

[1] Miron Constantinescu, *Fapte, fenomene și relații sociale*, în *Sociologie generală*, București, 1970, p. 17 și u., în care se face distincția între fenomen și fapt social cu implicațiile teoretice și aplicative care decurg din această distincție în întregul context al vieții sociale ; Marcel Mauss, *Manuel d'ethnographie*, Paris, 1967, p. 18—19.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 181 — 196, București, 1970

tematic, indiferent de caracterul exhaustiv sau selectiv al acestei tematici [2]. Una din aceste poziții marchează că atlasele etnografice trebuie să includă grafic *scheme de fenomene și fapte* de civilizație și cultură populară, recurgînd la ceea ce în termeni consacrați se numește *schematică cartogramatică*. Altă poziție marchează că atlasele etnografice trebuie să depășească stadiul schematic, reproducînd tipologii relative la civilizația și cultura populară, recurgînd la *sisteme de tipologii*, care le încadrează ca atare. În fine, o altă poziție marchează că pe lîngă scheme și tipuri trebuie să se folosească și *modelele statistico-matematice* în conformitate cu *teoria modelării* generalizate în științele umaniste.

Din analiza cartografică a atlaselor etnografice, simple și complexe, naționale și internaționale, reiese că majoritatea lor au redat nu atît *imaginea reală* a materialului de teren, așa cum acesta se prezintă de fapt, ci *abstractizările extrase* din această realitate concretă. Imaginea sugestivă și documentară a unei secvențe istorice din viața unui popor poate fi estompată, compozită sau complexă. Schemele, tipurile și modelele etnografice, ca noțiuni teoretice de cartografiere a conținutului tematic al unei civilizații și culturi populare, prezintă caractere ideativ-semnificative față de modalitățile operaționale ale acelorași reprezentări tematice sub raport aplicativ.

Cele mai simple concepte de reprezentare cartografică cu modalitățile lor grafice de ilustrare documentară o alcătuiesc produsele *schematicii culturale*.

Printr-o *schemă etnografică* se înțelege în mod constant un *concept teoretic* în care intră toate acele note constitutive care în substanța lor facilitează reprezentarea unui fenomen sau fapt de civilizație sau cultură populară. *Schema* este *scheletul unui fenomen sau fapt etnografic*, abstractizarea esenței acestora pe planul gîndirii plastice, ideația metalogică a unui element sau aspect de viață, simplexul unei relații etnosociale.

Teoria schematizării a trecut la începutul secolului al XX-lea prin două mari etape de elaborare : una logică și alta matematică. În etapa logică, schema a vehiculat *abstracțiunea gnoseologică a unor realități concrete* [3], cu care operau oamenii de știință, inclusiv cei din domeniul etnografiei sau al etnologiei. În etapa matematizantă schema a devenit *concrețiunea epistemologică a unei realități abstracte* [4].

Pentru a sesiza conținutul acestor două *elaborate ideative*, paralele, ale teoriei schematizării, se impune să urmărim în ce constă enunțul lor conceptual.

Prin schemă, în primul sens logic, se înțelegea imaginea reductivă a unei realități concrete. Aceasta este după E. Goblot *un exemplu fictiv* [5], idealizat și simplificat, care comportă adesea o reprezentare simbolică a ceea ce poate fi intuit ca atare. Tot E. Goblot susține că întocmai cum un lucru concret și singular poate fi reprezentat prin multe concepte similare, schema poate fi construită după ideația unor concepte diferite, fiind punctul de convergență sau interferență al acestora. Cînd noi folosim în cercetarea noastră ca puncte de reper cunoștințele științifice anterioare, încercăm prin intermediul acestor cunoștințe să construim scheme care se apropie de realitate, de elementele deja inteligibile și cunoscute ale realității. Aceasta pentru că nu avem alte mijloace mai simple de a înțelege lucrurile decît reconstituirea lor. De aceea se poate spune că *a cugeta* este, într-un sens relativ simplist, a *schematiza*. Însă, în acest fel de cugetare, schema nu reproduce realitatea, ci nunai o *sugerează*. Ea rămîne o creație simplă și săracă în comparație cu complexitatea infinit de bogată și inepuizabil de profundă a realității pe care trebuie s-o sugereze.

---

[2] A se vedea *Revista de etnografie și folclor*, tom. XIV, nr. 6, 1969, consacrată Atlasului etnografic al României (A.E.R.).

[3] Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, 1936, p. 98—99, prezintă *schema dinamică* a unui model ideativ în procesul de elaborare intelectuală. Aceasta e deosebită de *schema operatorie* care e un procedeu de reprezentare a unui model deja elaborat.

[4] Anton Dumitriu, *Logică polivalentă*, București, 1938.

[5] E. Goblot, *Logique*, Paris, p. 75—80.

Etnografia generală și aceea comparativă au recurs la *teoria reprezentării schematice* a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară pentru a delimita în timp și spațiu, structural și funcțional, ceea ce este relativ esențial în viața materială și spirituală a unui popor. În aceste condiții s-au întocmit scheme conceptuale asupra datelor anchetelor de teren, a așezărilor, gospodăriilor, construcțiilor, ocupațiilor, meșteșugurilor, tradițiilor, obiceiurilor, artelor etc.

În substanța lor, *schemele conceptuale* subsumate realității etnosociale, atît de variate, nu trebuie confundate cu *schemele vizuale*; primele sînt *construcții dialectice*, cu ajutorul cărora se pot intui abstract unele aspecte ale realității, secundele sînt *modalități plastice* de interpretare formală și demonstrare documentar-intuitivă a caracterului conceptual al schemelor.

Din categoria *schemelor conceptuale* fac parte toate formele de reprezentare abstractă în procesul *cugetării etnografice*. Modalitățile plastice de interpretare formală și demonstrare a conținutului intuitiv al acestor scheme conceptuale sînt schemele vizuale denumite și *figuri schematice*. Ele sînt apte să proiecteze cartografic, prin forma, mărimea și elementele lor geometrice, cantitatea și calitatea unui fenomen sau fapt de civilizație și cultură populară, ca și corespondențele ce decurg din relațiile corespunzătoare.

În transpunerea și interpretarea materialului de proiectat cartografic în atlase, etnografii au recurs la *artificiile de reprezentare plastică* ale geografilor și statisticienilor, pentru a stabili cu ajutorul geometriei analitice un surplus de argumente în demonstrarea tezelor propuse. Schemele conceptuale pot fi proiectate cartografic în scheme vizuale sau figuri schematice. Flournoy [6] susține că schemele vizuale sau *synopsiile* „sînt figuri mai mult sau mai *puțin geometrice* în care calitățile culorilor nu interesează sau nu joacă decît un rol șters”. Ceea ce trebuie să intereseze sînt combinațiile semnificative ale formelor figurilor.

Schemele vizuale în atlasele etnografice transpun datele statistice ale conceptului de reprezentare verificat la teren prin trei modalități grafice de ilustrare documentară: prin *figuri geometrice*, prin *figuri naturale* și prin *figuri simbolice* [7].

Statisticienii denumesc *figuri geometrice* acele reprezentări grafice care folosesc elementele geometriei plane pentru a reda prezența, frecvența și diseminarea fenomenului sau faptului cercetat (tehnică folosită de toate atlasele etnografice publicate pînă în prezent)[8], de asemenea denumesc *figuri naturale* imaginile concrete ale unor unități proprii ale fenomenului şi faptului cercetat (tehnică folosită de unele atlase etnografice, fie sub forma de *desene simplificate*[9], fie sub formă de fotografii în negru -alb[10] sau color[11]) ; și în cele din urmă denumesc *figuri simbolice* semnele care sugerează prin conținutul și forma lor fenomenul sau faptul cercetat (tehnică folosită de unele atlase etnografice) cum ar fi unealta de bază pentru un sat specializat într-un meșteșug sau o artă populară.

---

[6] Flournoy, *Des phénomènes de synopsis*, Paris, 1893.

[7] Constantin Ionescu, *Dicționar statistic-economic*, București, 1969, p. 22—23.

Unele scheme vizuale au un *caracter mixt*, atît prin geneza lor conceptuală, cît și datorită modalităților lor grafice de ilustrare documentară. Sînt teoretic toate acele concepte de reprezentare cartografică care urmăresc să sintetizeze deodată situații ce țin de nivele de cercetare deosebite sub raportul documentării la teren. În ansamblul lor acestea alcătuiesc o grupă așa-zisă a *gramelor*[12] : *diagrama* (modalitatea grafică de ilustrare a structurii unui fenomen de civilizație sau cultură în care se scoate în evidență raportul existent între părțile componente ale colectivității luate în considerație și colectivitatea luată ca întreg, cu variantele ei liniare, cu ordonate, în benzi, polară etc.), *cronograma* (modalitatea grafică de ilustrare prin scheme dinamice pe axa absciselor care reprezintă timpul și pe axa coordonatelor care reprezintă indicatorii de serii dinamice), *periodograma* (modalitatea grafică de ilustrare care „scoate în evidență oscilațiile periodice ale unei serii dinamice ondulatorii'', cum ar fi funcțiunea periodică a unei activități culturale) ; *corelograma* (modalitatea grafică de ilustrare a unui cîmp de corelație în vederea stabilirii coeficientului sau raportului inter- sau intra-fenomenal sau faptic cercetat) ; *nomograma* (modalitatea grafică de ilustrare a valorii funcției mai multor variabile a unei relații culturale) etc.

Toate aceste modalități grafice de ilustrare documentară alcătuiesc *legenda* unei hărți care urmărește să redea pe secvențe sinteze de variații cantitative ale fenomenelor sau faptelor încadrate într-un profil teritorial, numite *cartograme*[13]. Toate tipurile de atlase, inclusiv cele etnografice, recurg la *sisteme de cartograme* adecvate tematicii abordate. Este important de reținut că unele atlase etnografice folosesc și *combinații de cartograme cu diagrame*, pe care le numesc *cartodiagrame*[14]. În cartogramele acestor atlase, indicatorii grafici nu mai sînt figurile geometrice, ci mai mult figurile naturale și cele simbolice. Cartodiagramele îndeplinesc deci rolul unor modalități grafice de ilustrare documentară a folosirii a două categorii de elemente de sugerare a uneia și aceleiași funcții de repartiție a unui fenomen sau fapt de civilizație sau cultură.

---

[8] Academia de Științe a U.R.S.S. Institutul de etnografie Micluko-Maclai, *Русский историко-этнографический. Атлас*, Земледелие Крестьянская одежда. Середина XIX начало XX века. Карты. Moscova, 1967.

[9] Institut Historii Kultury Materialnei Polskiej Akademii Nauk, *Polski Atlasetnograficzny*, Zeszty, I. Varșovia, 1964.

[10] Erns Burgstaller und Adolf Helbok, *Österreichischer Volkskundeatlas*, fasc. I, Linz a. d. Donau, 1959, tab. XV.

[11] Richard Wolfram und Egon Lendel, *Österreichischer Volkskundeatlas*, fasc. II, Wien. 1965, Grundtypen der Männertracht.

[12] Unitățile de măsură a unor concepte de reprezentare cartogramatică : Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 23—27.

[13] Marcel Soret, în *Ethnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 351—364 ; Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 26.

[14] Constantin Ionescu, *op. cit.*, p. 26.

Schemele vizuale, cu întreaga lor gamă variată de forme și variante, redau la modul grafic *un aspect al viziunii sintetice* a conținutului tematic al atlasului.

Schematizarea [15] relevă deci în procesul de gîndire etnologică concomitențele sau antagonismele, concordanțele sau nonconcordanțele unor fenomene sau fapte de civilizație și cultură; facilitează sesizarea și înțelegerea legii dependenței fenomenelor și faptelor între ele.

Situația este valabilă și pentru celelalte transpoziții ale schemelor conceptuale, cum sînt: *tabelul sinoptic, arborele genealogic* etc., folosite de etnologi în aceleași scopuri. Indiferent de caracterul lor, simplu sau complex, intuitiv sau deductiv, tabelul sinoptic și arborele genealogic completează în forme noi de exprimare grafică viziunea schematică a unor concepte.

Schematica [16], ideată ca o ramură a logicii științei în general, s-a dovedit în vremea noastră din ce în ce mai complexă în teoretizările și aplicațiile ei, de la o știință la alta. Situația nu a fost deosebită pentru etnografie. Schematismul exagerat al etnografiei, contingent descriptivismului ei sintetic, a dus cum era și de așteptat la o gîndire simplistă în acest domeniu, ale cărei repercusiuni le-am urmărit mult timp în literatura de specialitate.

Prin schemă sub raport logistic, matematizant, se înțelege conceptualizarea asupra datelor unei realități abstracte cu care operează în demonstrațiile lor matematicienii. Schema matematică în etnografie redă *formula algebrică* a unei metarealități etnice, expresia corelată unui *simbol* cifric sau *ecuații* relative la fenomene și fapte de civilizație și cultură populară. Din acest punct de vedere, în ultima vreme, *teoria grafelor* preia și dezvoltă în alt sens și cu alte mijloace *modalitatea de cugetare științifică* prin *scheme matematice.*

Ca ramură a schematicii ultramoderne, teoria grafelor a început să treacă din domeniul tehnicii și aplicațiilor tehnologiei în cel al științelor umaniste. Ideea extensiunii cîmpului de aplicație în științele umaniste, între care enumerăm și etnografia, a fost sugerată în literatura de specialitate străină de Claude Berge [17], Claude Flament [18] etc., și în literatura română de Petre Mirescu și Alexandru Roșu [19].

În această accepție nouă, un *graf etnografic* devine o *reprezentare schematică* a elementelor constitutive, a aspectelor esențiale, a relațiilor generale sau particulare care exprimă o corespondență simplă sau complexă între un fenomen sau fapt de civilizație sau cultură populară și întreaga contextură spațial-istorică a acestora. Prin intermediul unui *graf etnografic* se creează deci un nou instrument de investigație dirijată, de sistematizare optimă și de reprezentare conceptuală a conținutului și formei unei *structuri globale sau parțiale* de ordinul aspectelor sau elementelor civilizației și culturii populare. Grafele etnografice pornesc în esența lor de la

---

[15] André Lalande, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie* I, Paris, 1932, p. 734: „Le schématisme consiste dans la fonction intellectuelle par laquelle les concepts de l'entendement, inapplicables par eux-mêmes et directement à des objets d'expérience, sont remplacés dans cet usage par des schèmes, qui permettent cette application".

[16] André Lalande, *op. cit.*, p. 735.

[17] *La théorie des graphes et ses applications*, Paris, 1958.

[18] *Théorie des graphes et structure sociale*, Paris, 1965.

[19] *Teoria grafelor*, București, 1968.

schema de bază a unei corespondențe logico-matematice între două valori cifrice relative la un fenomen sau fapt de civilizație și cultură, identificabile în cantitatea lor, pentru a ajunge la o soluție algoritmică a calității urmărite.

Studiul schemelor vizuale de tipul diagramelor, al grafelor și construcțiilor cartografice a fost inclus într-o nouă știință numită *semiologie grafică* [20]. După Jacques Bertin și colaboratorii lui, semiologia grafică este „știința cate tratează toate *sistemele de semne*" grafice, care exprimă sub formă codificată un act sau un proces de gîndire științifică.

În esența lui orice act sau proces de gîndire științifică, indiferent de conținutul și forma lui, poate fi reprezentat grafic și transcris în semne vizuale corespunzătoare pentru a fi astfel comunicat.În sinteza ei, semiologia grafică include teoria diagramelor, teoria grafelor și a cartografierii, concepîndu-le pe toate acestea ca trepte ale reprezentării grafice de factura transcrierii codificate. În trecerea de la informarea propriu-zisă la reprezentarea informației se urmărește stabilirea mijloacelor, proprietăților și limitelor sistemului grafic folosit.

Sistemul de semne cuprins de semiologia grafică prezintă limite impuse de *planul lui de informare*, de *variabilele retiniene* ; reguli impuse de teoria construcției și eficacității imaginii și de cele trei funcții ale imaginii : înregistrarea informației, comunicarea informației și simplificarea informației în *scheme de bază* ; precum prezintă proprietăți rezultate din corelația dintre nivelul de organizare a reprezentării grafice și nivelul de lectură implicat în aceste reprezentări, ca și proprietăți rezultate din transpoziția grafică de la reducerea unei reprezentări structurale, la o reprezentare conceptuală și de la acestea la o reprezentare cartografică.

Însă dincolo de semiologia grafică concepută de Jacques Bertin și colaboratorii lui, etnografia mai recurge și la alte concepte de reprezentare cartografică și modalități grafice de ilustrare elaborate de axiologia semiologică relevată de tipologia culturală și de teoria modelării culturale, în care, cum vom constata, nu mai este vorba numai de concepte de reprezentare cartografică a unor informații simple, ci și de *interpretări complexe* rezultate dintr-o categorie de explicații integrate.

În elaborarea conceptelor de reprezentare cartografică a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, *Atlasul etnografic al României* trebuie să recurgă la *principiile schematicii generale* și la *tehnica folosirii schemelor orientate* ilustrativ-documentare. Folosirea principiilor schematizării și a tehnicii schemelor orientate vor putea acoperi pe de-o parte necesitățile de redactare a *mapelor de cartograme* ale AER și, pe de altă parte, vor susține tezele enunțate în *textele auxiliare* cu material explicativ-ilustrativ. Ele vor trebui să capete în acest caz valoarea unor *scheme orientate etnografic*, pe reprezentările plastice și abstractizările formale ale materialului de teren relativ la aspecte și elemente de civilizație și cultură populară.

O categorie mai complexă de concepte de reprezentare cartografică cu modalitățile lor grafice de ilustrare documentară o alcătuiesc produsele *tipologiei culturale.*

---

[20] Jacques Bertin, avec collaboration, *Sémiologie graphique. Les réseaux. Les cartes* Mouton, Paris, 1967, p. 8, ș.u.

Dintre toate metodele de conceptualizare a unei reprezentări, „clasificarea” prezintă forma cea mai dinamică. Înăuntrul metodei clasificării, oamenii de știință aplică diferite tehnici de elaborare, fiecare cu procedeele ei inedite. Diferențierile metodologice sînt tot mai mult fundamentate pe criterii din ce în ce mai riguroase din punct de vedere teoretic și practic. Eficiența criteriilor clasificării crește în funcție de concepția filozofică care stă la baza cercetării științifice și de caracterul cultural-istoric al științei care le utilizează. De aceea asistăm, începînd din secolul al XIX-lea, la *clasificări paralele și mixte*, în cadrul aceleiași științe și pe același material sau probleme. Unitatea în varietate și eficiența în practica acestor multiple soiuri de *clasificări pe aceeași temă* rămîn numai deziderate ale științei moderne, laitmotive metodologice contemporane. Lupta pentru integrarea teoretică, pentru selecționarea și valorificarea practică a clasificărilor începe să preocupe spiritele îngrijorate ale oamenilor de știință, care văd în diversificarea excesivă a metodei de clasificare, în exclusivismul rigid și generalizarea pripită a unor *submetode ale clasificării*, un pericol pentru însăși cunoașterea conceptuală a realității date.

Printre *modurile de clasificare* care se dezvoltă anarhic, din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, trebuie să menționăm și *tipologia culturală*. Inițiată totodată ca o submetodă și un procedeu tehnic de clasificare în domeniul științelor naturii, tipologia se ridică repede la rangul de metodă autonomă în contextul metodologiei baconiene. Antropologii preiau metoda de la naturaliști, o modifică și o aplică în domeniul lor de cercetare [21]. Din antropologie, tipologia trece tot atît de repede în biologie, unde este acceptată ca „schematică medie a unei serii de caractere somatice și funcționale (rasă, specie, gen etc.)”, iar din biologie trece în medicina constituțională (în simptomatologie și nosologie) și în psihologie (unde e asimilată cu „caracterologia”, care sistematizează caracterele și temperamentele sau tipurile de activitate nervoasă superioară). Spre sfîrșitul secolului al XIX-lea tipologia pătrunde în domeniul științelor social-istorice, în arheologie [22] concomitent cu metoda horologică și stratigrafică, în sociologie (G. Simmel, Halbwachs) paralel cu metoda analogiei și a periodizării.

Accesul tipologiei în metodologia științelor social-istorice se face întîi necontrolat, mecanic, apoi cu rezerve și adaptări parțiale. Oamenii de știință au aplicat uneori, la modul naturalist, principiile , metoda și procedeele speciale ale așa-zisei *clasificări tipologice*, în elaborarea conceptelor reprezentative asupra faptelor și obiectelor de cultură. Și ca un corolar al acestei adaptări, din instrument diferențiat de clasificare științifică, cum a fost concepută inițial, tipologia se transformă, printr-un exces de considerație, într-un *obiect de teoretizare științifică în sine*. În unele cazuri metoda și procedeele tehnice particulare de clasificare științifică se reduc la complicate speculații axate pe obiectivele metodologice ale tipologizării însăși. Ceea ce înseamnă că tipologia dintr-o metodă specială de clasificare conceptuală devine treptat o disciplină teoretică de investigație filozofică asupra *tipurilor de obiecte ale naturii și culturii*, a interdependenței și rolului lor în procesul creației materiale și spirituale. Tipologizarea ca submetodă și tehnică particulară de clasificare a cunoștințelor se subsumează astfel cunoașterii însăși. În excesul ei de justificare, ea urmează adeseori logica raționamentului prin recurență [23] (care susține totodată că „se poate clasifica orice cunoștință", că „nu există clasificare fără excepție" și că „orice clasificare este relativă").

---

[21] M. Wechniakoff, *Typologie anthropologique* în „Revue Universitaire de Bruxelles”, Bruxelles, 1897.

[22] Oscar Montelius, *Die älteren Kulturperioden im Orient und in Europa*, Stockholm, 1903–1923.

În prima jumătate a secolului al XX-lea, datorită extinderii aplicațiilor materialismului dialectic și istoric în știință, tipologia este reconsiderată metodologic, ca metodă concretă, realistă și proprie unei noi clasificări conceptuale a obiectelor și faptelor de civilizație și cultură. Prin finalitatea ei nouă, trecînd de la o știință la alta, metoda clasificării tipologice capătă un caracter mai operant, iar prin precizarea unui limbaj internațional științific, cu puține echivocuri, capătă un conținut mai accesibil și mai semnificativ pentru clasificarea cunoștințelor și reprezentărilor noastre despre fenomenele și faptele de civilizație și cultură. Procesul acesta infralogic apare cu atît mai valoros cu cît clasificarea tipologică se apropie mai mult de clasificarea dialectică.

Din cele relatate, termenul *tip*, creat în ambianța și din lipsurile explicitare ale științelor naturale, a primit în evoluția lui științifică înțelesuri care l-au făcut tot atît de propriu extensiunii lexicale în domeniul științelor umaniste. Științele naturale, în frunte cu biologia, se mențin încă pe poziția conceptului ieșit din *contrapunerea conotativă* sau din *opoziția dialectică a individualului și particularului cu generalul*. După această accepție, tipul ar fi, spre deosebire de individual, *produsul mediu* al selecționării naturale a caracterelor particulare și accidentale ale unei clase, gen sau specii de produse naturale similare. Această *formulă medie a unei mulțimi de variante individuale* este în alți termeni rezultatul unei operații selective de ordin logic. Natura nu se organizează tipic, ci am putea spune *ectipic*, prin produse în aparență indiferente sintezei medii închipuite de știință. Această organizare ectipică a naturii nu trebuie confundată cu una teratotipică, care prin contrast este formula deformărilor și monstruozităților naturale, trăsături ce se opun atît mediei funcționale a tipului, cît și limitelor contexturii ectipului.

Din acest punct de vedere tipul cultural compare ca o *unitate de măsură formală* a unei specii, gen sau clase de bunuri și valori culturale, obținută prin sinteza genului proxim și a diferențelor specifice relevate de seriile naturale ale obiectelor, făpturilor sau relațiilor culturale luate în considerație. Dar tipul este totodată și o abstracțiune logică de factura unei *sinteze gnoseologice relativă la o categorie definită de scheme conceptuale culturale.*

Seria logică de concepte etnografice, din care face parte tipul, poate începe cu forma arhaică numită *arhetip* și poate sfîrși cu forma contemporană numită *neotip*. Paralel acestei serii logice fundamentale, întîlnim seriile logice de *variante tipice* și de *forme mixte*. Arhetipul genuin, neevoluat, din care ideația tipului își trage seva, prezintă un caracter liminar retrospectiv ; e conceptul cultural în gestație dialectică, în căutarea unui făgaș ; e forma surprinsă într-o cristalizare nesaturată. Aceeași situație prezintă și neotipul, însă în direcție și sens invers arhetipului. E tot o reprezentare genuină, nedefinită încă dinamic, care prezintă un caracter liminar prospectiv. În dependență de arhetip, morfologia culturii a creat ideea de *prototip*, ca formulă anticipativă a tipului, începutul de echilibru stabil, *schema unei perfectibilități incipiente*. Prototipul este în alți termeni un *model care prefigurează tipul*, ce izvodește deodată din explicația culturală a aceleiași necesități logice.

---

[23] André Lalande, *op. cit.*, I, p. 687–688.

În etnologie, ca și în antropologia socială și culturală, cercetările istorice coboară de obicei de la studiul „formelor mixte", care nu sînt decît rezultatul încrucișărilor dintre diferite „variante" socotite tipice la ceea ce numim arhetipuri, ca ideații culturale probabile, ale unor concepte de reprezentare.

În științele umaniste noțiunea de tipologie a căpătat o importanță deosebită la începutul secolului al XX-lea [24], cînd oamenii de știință s-au simțit obligați, din necesități sistematice, să descopere și să furnizeze categorii diferite de fenomene și fapte, de activități și obiecte, de bunuri și relații sociale.

În etnografie noțiunea de tip s-a aplicat la sfîrșitul secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea, în sensul imprimat de științele naturii, ca o *formulă mediană a unei serii de fenomene sau fapte de civilizație și cultură*, iar noțiunea de tipologie în sensul de *sistem de tipuri de clasificare conotativă* a unei categorii de fenomene și fapte de civilizație și cultură populară. În substanța lor, tipul și tipologia, în această etapă, au exprimat numai trăsăturile comune sau presupuse a fi identice cu ele însele în cadrul unei activități comunitare. Apoi noțiunile de tip și tipologie au căpătat în etnografie alte înțelesuri și semnificații teoretice și aplicative. Dintre acestea menționăm îndeosebi două distincte : tipul ca *aparat logic paraconceptual* și tipul ca *produs logic al unor măsurători statistice*. Prima accepție a reieșit din analiză paralogică a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură. Jean Viet socotește tipul în această accepție ca „reprezentînd un prim efort de sistematizare, pornind de la datele culese după diferite *criterii* sau *caracteristici* aprehensive în faptul însuși, pentru a degaja *analogii* sau *neasemănări*. Aceste caracteristici pot apărea în limita unui tratament statistic sau rezulta din perspectiva deschisă de Max Weber, a *sesizării sensului* sau a *conexiunilor de sens*. În acest al doilea caz, ele corespund *tipurilor ideale*, un fel de *scheme mintale* sau de *aparate logice* distincte de concepte, prin aceea că ele nu rețin numai caracterele cele mai generale sau cele mai observate ale unui fenomen, capabile să asigure *sesizarea interpretativă* a sensului sau a conexiunii sensului, efectiv realizată în acțiunea particulară, și în alte caractere particulare " [25].

În baza *analizelor etnografice*, efectuate pînă în prezent, tipul se relevă ca un concept care reflectă o *alură axiomatizată sau eidetică* a *structurii* obiectului descris [26].

A doua accepție a conceptului de tip este aceea a unui elaborat al *statisticii matematice*, rezultat din anchetele etnografice de teren. *Tipul etnografic* este în acest al doilea caz un produs al *măsurărilor* efectuate în vederea descoperirii proprietăţilor numerice ale unor ansambluri de fenomene sau fapte, de civilizaţie sau cultură, iar tipologia este, în consecinţă, *disciplina analizei componenţiale* a acestor ansambluri de fenomene şi fapte speciale.

---

[24] V. Săhleanu, *Metoda tipologică* în *Dialectica materialistă, metodologia generală a științelor particulare*, București, 1963, p. 395—406.

[25] Jean Viet, *Les sciences de l'homme en France*. Paris—La Haye, 1966, p. 166—167.

[26] Jean Viet, *op. cit.*, p. 167.

În această nouă accepţie, tipologia culturală poate constitui un instrument logic de reprezentare cartografică a fenomenelor şi faptelor de civilizaţie şi cultură populară.

Fiind o *abstracţie logică*, similară sau identică conceptului, tipul de civilizaţie sau cultură reflectă o realitate artificială a gîndirii sistematice a etnologului contemporan. El nu este însă un *decalc conceptual* al unor idei ce subsumează caracterele esenţiale ale elementelor de civilizaţie şi cultură populară, decît eventual în unele ipoteze de lucru.

În elaborarea *tematicii atlaselor etnografice* s-au folosit diferite *sisteme de tipologii*, în vederea încadrării conceptelor de reprezentare cartografică, referitor la materialul de teren, anume cules pentru a fi astfel prezentat.

Între *sistemele de tipologie culturală* constatăm însă denivelări genetice şi discordanţe funcţionale. Sistemul tipologic construit *a priori* pentru a putea pe baza lui întreprinde o anchetă etnografică, care să fie consemnată grafic, reprezintă o etapă incipientă de lucru la atlas, şi *sistemul tipologic* construit *a posteriori*, în baza materialului de teren, sistematizat şi interpretat reprezintă o etapă încheiată de muncă.

În construirea *a priori* a unui sistem tipologic s-a urmărit uneori numai fundamentarea obiectivă a prospecţiunii tematice pentru atlas, alteori preconcepţia unei idei de interes ştiinţific, teoretic sau aplicativ. În ambele cazuri şi îndeosebi în ultimul, au putut fi oricînd contestate, corectate, înlocuite. În cazul al doilea, neconcordanţa tipologiei culturale stabilite *a priori*, din prospecţii, cu aceea rezultată *a posteriori* din anchetă, se datoreşte pe de o parte sursei de criterii abordate, pe de altă parte tehnicii de prelucrare a materialului anchetat. Dacă materialulul anchetat este prelucrat pornindu-se de la *ideea unei demonstraţii culturale* (ex. preconcepţia unor arhetipuri şi din ele derivarea unei întregi tipologii; susţinerea unei teze ştiinţifice fără suport real în civilizaţia şi cultura populară; dorinţa de a demonstra o difuziune culturală sau transculturaţie nesprijinită pe fapte social-istorice etc.) tipologia este inoperantă pe plan general etnografic.

În cazul în care sistemul tipologic cultural a posteriori e rezultatul unei anchete statistico-matematice, atunci ponderea cartografierii cade pe acesta.

Această profuziune de tipologii etnografice denivelate formal adeterminat pe Jean Poirier să susţină că există o situaţie care trebuie remediată cu orice chip. Jean Poirier [27] constată în această privinţă că ,,unul din *scopurile urgente ale etnografiei contemporane* este stabilirea unei tipologii culturale'', acceptate de toţi oamenii de ştiinţă, pentru că nimic nu este mai presant decît folosirea unei tipologii ştiinţifice pe înţelesul tuturor. După dînsul totul trebuie luat de la capăt, refăcut şi pus în ordine, iar etnologia trebuie să treacă de la *tipologiile simple* de pînă acum, sprijinite numai pe *baze tehnologice* elaborate ca instrumente de muncă pentru

---

[27] Jean Poirier, *Le programme de l'ethnologie*, în *Ethnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 580–589.

acoperirea intereselor teoretice sau aplicative ale unor lucrări de etnologie chiar reputate, la *tipologii complexe*, elaborate pe *baze statistico-matematice*, pentru fundamentarea obiectivității lor maxime sub raport general uman.

Deoarece unii etnologi și-au construit pînă în prezent tipologii etnologice personale, pornind de la criterii proprii de sistematizare, rezultate din necesități inevitabile de argumentare, ridicate de modul lor particular de a gîndi științific, tipologiile lor culturale nu se aseamănă între ele, nu se sprijină unele pe altele, sînt contradictorii și chiar contrare, atît sub raport conceptual cît și axiologic. Cum cele mai opiniatre tipologii culturale au fost extrase după Jean Poirier din „preconcepții abuzive, din lacune și erori de interpretare" [28] a materialului de teren, arhivă și muzeu, era natural să se ajungă la confuzii de sistematizare pe plan universal și la denaturarea rolului lor instrumental de concepte de reprezentare a realității culturale.

O *tipologie etnologică* unitară, universal-valabilă pentru toți etnologii, care să exprime imaginea abstractă a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, nu va putea fi elaborată decît printr-un consens unanim, promovat de *redactarea colectivă* a unor opere de interes general cultural cum sînt *atlasele etnografice* naționale și cele internaționale. Deocamdată prin aceste *instrumente de lucru* atît de folosite în acțiunea de creație științifică a unor popoare, cum sînt atlasele etnografice, se poate face primul pas în domeniul unificării *criteriilor* de inventariere a materialului de teren și viziunii de exprimare cartografică.

În acest sens s-a realizat un început promițător însă deocamdată acceptat numai parțial și cu rezerve [29]. Această nouă tipologie etnologică reconsiderată va trebui să aibă la bază : a) *un sistem de criterii* teoretice, comun tuturor *științelor etnologice particulare* și valabil în conexiunea lui cu sistemele similare și corelate celorlalte științe umaniste ; b) *un inventar etnologic universal*, sprijinit pe o clasificare *rațională, suplă* și *deschisă*, a conceptelor relative la fenomenele și faptele de civilizație și cultură populară.

O dată fixate cadrele generale ale acestei tipologii etnologice ca instrument de gîndire și reprezentare logică, fundamentat pe formalizarea și conceptualizarea fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară, operația valorificării pe planul *atlaselor*, *dicționarelor* și *studiilor* va fi mult ușurată. Pînă atunci însă, se impune cu stringență să cunoaștem cu titlu de informație și valoare de sugestie caracteristicile conținutului fiecărei *tipologii etnologice elaborate* pînă în prezent în diverse ocazii ale cercetării științifice și cartografierii pe probleme și sisteme de gîndire etnologică, pentru a putea astfel reține și folosi în redactarea AER-ului ceea ce constituie *bunuri cîștigate* și *valori recunoscute* pe planul creației științifice particulare în acest domeniu.

Acceptarea în prezent a unor termeni de comparație asupra tipologiilor etnologice, de circulație teoretică sau aplicativă redusă sau dezvoltată, poate constitui punctul de reper și ipoteza de lucru a unei tipologii etnologice reclamate de redactarea AER-ului. Folosirea rezultatelor trebuie să primească girul unei comisii de specialiști în baza unei analize concrete a ceea ce este *bun științific unanim cîștigat*, valabil de preluat, adaptat și aplicat în redactarea Atlasului etnografic al României. Aceasta pe baza ideii că *tipul este o unitate de măsură statistico-matematică* a unei categorii de concepte asupra fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură, cu o difuzare, frecvență și intensitate deosebită în viața unei etnii[30]. Accepția va fi relevată de altfel și de contribuția științelor etnologice particulare în consens statistico-matematic cu celelalte științe umaniste.

---

[28] Jean Poirier, *op. cit.*, p. 583.

[29] G. P. Murdock, *Ethnographic Atlas*. A. Summary în „Ethnology" VI (1967), nr. 2.

Cele mai complexe concepte de reprezentare cartografică cu modalitățile lor grafice de ilustrare documentară le alcătuiesc produsele *teoriei modelării culturale.*

Fenomenele și faptele de civilizație și cultură încep să fie tot mai insistent studiate și sub alte aspecte conceptuale decît cele menționate. Comportamentul civilizatoriu sau cultural și relațiile sociale corespunzătoare sînt surprinse de un ansamblu de coordonate care le determină poziția și încadrarea lor în realitatea spirituală a mediului înconjurător. Conceptele analitice care urmăresc să sistematizeze și explice realitatea social-culturală, sub raport teoretic și aplicativ, se numesc *modele.* Ideea de *model* pare a fi fost elaborat în domeniul științelor tehnologice și de aici a fi trecut în acela al științelor umaniste. Științele tehnologice au început cu studiul *machetelor miniaturale* sub formă de șabloane și eșantioane pentru a cerceta proprietățile obiectelor astfel modelate. Modelele tehnologice ne dau o cunoaștere reală a lucrurilor observate ; ne pot da și o cunoaștere imaginată, neverificabilă totdeauna experimental, a unor fenomene sau fapte ce pot fi fictive. În consecință *modelul tehnologic* este ,,un mecanism artificial analog unui mecanism dat sau proiectat al cărui scop este de a face să se descopere prin funcționarea lui proprietățile mecanismului dat sau proiectului " [31]. Aceasta este totodată definiția unui *model fizic.* Construcția *modelelor tehnologice* se efectuează cu ajutorul raționamentului analogic. Din tehnologie, modelul a trecut în domeniul *informației științifice* de ordinul științelor naturii și umaniste. În această trecere, modelul a căpătat înțelesul de *suportul unei informații analitice* care în structura ei se opune informației impresioniste.

În științele umaniste elaborarea *modelului* este rezultatul unei adaptări a metodei modelării la condiții noi de reprezentare conceptuală a realității [32]. În această situație se poate spune că *modelul etnologic* reprezintă un caz particular de modelare a fenomenelor și faptelor de civilizație și cultură populară pe planul gnoseologiei etnologice. Studiul modelului etnologic a fost inițiat de Ruth Benedict[33]. Această teoreticiană a modelării în etnologie a pornit de la analiza descriptivă a culturii pentru a ajunge la conceptele rezultate din această analiză. În accepția dată de Ruth Benedict modelul etnologic este o expresie culturală, o ,,formă plasmatică" adică un cadru formativ al culturii unui popor, prin care acesta își descoperă şi formulează fizionomia, ideologia, obiceiurile şi stilul de viaţă etnică.

---

[30] Romulus Vulcănescu, *Tipologie etnologică*, comunicare la sesiunea științifică a Consiliului Muzeelor, Buc., 1965 (în curs de publicare).

[31] *La Cybernétique et les enseignements*, în ,,Europe", mai-juin, Paris, 1965.

[32] Claude Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 304—317, 334—340; 340—351 ; *International dictionary of regional european ethnology and folklore*, I,Copenhaga 1960, p. 82—84 ; V. Săhleanu, *Metoda modelării*, în *Dialectica materialistă, metodologia generală a științelor particulare*, București, 1963, p. 362—374. Jean Guillaumin, *Des modèles statistiques pour l'ethnologie*, în *Etnologie générale*, I, Paris, 1969, p. 385—429 ; H. H. Stahl, *Unealta de lucru a ,,modelului" sociologic creat de D. Gusti*, în *Sociologia militans* II, București, 1969, p. 11 și u.

Modelul cultural capătă astfel valoarea unei formule a ,,temperamentului unei civilizaţii”, a ,,stimulentului unei activităţi dinamice a societăţii”. O dată creat, el se dezvoltă organic de la o generaţie la alta, de la o etapă de viaţă social-economică la alta, este asimilat de societate şi acţionează tiranic ca o *forţă modelatoare* a activităţilor sociale la care se referă. De aceea el a fost considerat uneori ca *indicatorul unui comportament cultural sau al unui sistem de relaţii culturale.* Etnologilor le revine meritul de a descoperi structura acestor *creaţii spirituale* şi a descrie şi caracteriza prin ele modul de viaţă şi stilul de cultură al unui popor. Mergînd pe urmele dihotomiei tipologice a lui Fr. Nietzsche, Ruth Benedict stabileşte două *modele culturale* fundamental opuse, între care oscilează o gamă indefinită de modele culturale intermediare. Cunoaşterea unui model cultural trebuie să treacă prin două faze : prin *individualizarea conţinutului* lui şi prin *integrarea lui formală în contextul celorlalte modele.* După Ruth Benedict, etnologul trebuie să aibă o *viziune integrală a vieţii materiale şi spirituale* a unui popor pentru a surprinde modelele culturale corespunzătoare. În concepţia lui Ruth Benedict *modelul cultural* este un concept formal-analitic realizat în spiritul teoriei Gestaltetnologie [etnologia formei] după care analiza formelor culturale singulare trebuie făcută prin *experienţa etnologiei totale*, ceea ce înseamnă că, în esenţa ei, cunoaşterea modelului cultural nu trebuie realizată prin ,,intuiţie intelectuală”, care este ,,o tentativă preştiinţifică de cunoaştere”, ci printr-o *tehnică-ştiinţifică adecvată şi complexă* care să ţină socoteală de întreaga cultură din care modelul în cauză face parte integrantă.

Noţiunea de *model cultural* este reluată de C. Lévy-Strauss şi definită în opoziţie cu *norma culturală* [34]. Modelul cultural în această nouă accepţiune etnologică capătă valoarea unui polisilogism analitic elaborat de societatea însăşi asupra propriilor ei aspecte sau elemente de civilizaţie şi cultură populară. Făurirea unui model cultural este în acest caz un proces de creaţie spirituală de lungă durată în care se cristalizează o profundă experienţă de civilizaţie şi cultură. În esenţa lui modelul cultural funcţionează ca un instrument de explicare a realităţii şi de ilustrare a coerenţei sistemelor de relaţii social-culturale. În al doilea rînd, noţiunea de *model cultural* a fost elaborată de C. Lévy-Strauss în raport cu aceea de *structură socială.* Modelele culturale sînt construite după conţinutul realităţii empirice. Pentru a fi valabile în societatea respectivă ele trebuie să corespundă unui cod de condiţii formale : structura lui să ofere un caracter de sistem, să aparţină unui flux de transformări, să reacţioneze în conformitate cu modificarea unui element autogen, construcţia lui să ţină seama de toate faptele observate sub raport metodologic [35]. C. Lévy-Strauss pledează pentru două tipuri de modele culturale, întîi pentru ,,acelea a căror elemente constitutive sînt la scara fenomenelor ” pe care le numeşte *modele mecanice* şi apoi pentru ,,acelea a căror elemente sînt la o scară diferită” pe care le numeşte *modele statisti-*

---

[33] Ruth Benedict, *Modelli di cultura, Milano,* 1960 (trad. ital.).

[34] C. Lévy-Strauss, *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 308—309.

[35] C. Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 306.

ce [36]. Totuşi convine că aceleaşi fenomene pot releva ambele tipuri de modele, după modul cum se grupează între ele sau cu alte fenomene. Modelele culturale se pot *substitui* normal între ele.

Cercetările etnologice au interesul să construiască modele ale căror proprietăţi formale să fie din punct de vedere al comparaţiei şi al explicaţiei reductibile la proprietăţile altor modele similare sau probabile. Ceea ce înseamnă că modelele culturale sînt *reductibile* între ele.

În eforturile lor de a recurge la metoda modelării, etnografia şi etnologia stabilesc *modele culturale* bazate pe *observaţia empirică* ,,Etnografia şi etnologia care corespunzînd respectiv la două etape ale aceleiaşi cercetări ajung să ţină seamă de *modele mecanice*'' [37].

Punînd accentul pe modelele mecanice C. Lévy-Strauss face impresia că exclude modelele statistice din preocupările etnografiei şi etnologiei. Criticînd soluţia lui B. P. Murdock care urmăreşte să *construiască modele mecanice cu ajutorul metodei statistice*, C. Lévy-Strauss uită că totuşi stabilise mai înainte că, datorită substituirii şi reductibilităţii, un tip de model poate fi înlocuit prin altul; trăsătură caracteristică teoriei actuale a modelării.

Studiul modelării în etnologie urmăreşte, după C. Lévy-Strauss, stabilirea de *modele culturale parţiale în* comparaţie cu *modelele culturale totale* ; de ,,*modele pe scara mică*, destinate analizei comparative a variaţiilor concomitente'', în comparaţie cu *modelul integral al unei societăţi date*; a *micromodelului cultural* în comparaţie cu *macromodelul cultural*.

Mellvile J. Herskovits reia problema ,,fenomenului modelului (pattern)'' [38], punîndu-l în legătură cu *presiunea socială*, *convenţia comunitară şi conduita civilizatorie sau culturală a societăţii*. El susţine că ,,modelul se defineşte ca *formă caracteristică pe care o iau instituţiile unei civilizaţii*'', ca ,,*aspectul obiectiv al conduitei umane*'', ca *formulă regularizatoare* a creaţiei unui bun cultural sau a unei valori culturale.

Principalele caracteristici ale acestui tip de *model cultural* ţin de *valoarea indicativă sau normativă a conduitei şi relaţiilor culturale* într-o societate dată. « Modelajul, după M. J. Herskovits, nu are efectul unei cămăşi de forţă ; el nu este o barieră cu privire la civilizaţiile vecine. El dă linia de urmat. Există constituirea unui model în sens tehnic de ,,cultură'' însă cu contururi flexibile şi modificabile...cu toate schimbările necontenite ale expresiei lui » [39].

Modul de viaţă, civilizaţia şi cultura unui popor sînt organizate pe bază de *sisteme de modele de conduită acceptate de societate*. Diferitele sisteme de modele care determină aspectele şi formele civilizaţiei şi culturii populare, consistenţa instituţiilor, cutumelor şi tradiţiilor populare, pot fi surprinse în structura lor conceptuală şi ilustrate documentar în simbolismul lor istoric. Modelele culturale devin în aceste condiţii noi *concepte de reprezentare cartografică*, de analiză şi comprehensiune a structurii parţiale sau globale şi a dinamicii culturale a unei societăţi date prin intermediul hărţilor.

---

[37] C. Lévy-Strauss, *op. cit.*, p. 313.

[38] Mellvile Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, f.a., p. 121—134.

[39] Mellvile Herskovits, *op. cit.*, p. 128.

Cartografierea unui model cultural, într-o operă de tipul AER, poate fi ideată după felul cum sînt acceptaţi, aleşi şi folosiţi *indicatori culturali* pentru a stabili o corelaţie internă între structura schemelor şi a tipologiei contextului fenomenului sau faptului de modelat.

Teoria şi tehnica modelării lasă să se întrevadă astfel posibilitatea *folosirii modelelor culturale în transpoziţia lor cartografică cu ajutorul metodei statistice* ca şi în cazul schemelor şi tipurilor. În acest sens s-au elaborat *modele* de civilizaţie şi cultură noi, prin intermediul *submetodei statistice a eşantionării*. G. P. Murdock chiar a extras eşantioane ale variaţiilor culturale înăuntrul ariilor de cultură populară, pe *400 de grupe de societăţi*, pentru a studia tipurile de *modele culturale interetnice* ale acestor societăţi. Pentru fiecare grup a selecţionat o societate socotită reprezentativă, astfel rezultînd un model (eşantion) al lumii format din 200 de unităţi[40]. Nu rezultatele la care a ajuns G. P. Murdock, în stabilirea modelelor culturale pentru ,,Atlasul lumii'' preconizat de el, ne interesează, deoarece în substanţa lor unele concluzii sînt de-a dreptul discutabile, ci tehnica particulară a aplicării eşantionului în elaborarea modelelor culturale ce pot fi incluse într-un atlas etnografic şi considerarea eşantionajului ca mijlocul practic de modelare culturală stabilit prin intermediul statisticii matematice [41].

În AER s-ar putea folosi cele două tipuri de modele culturale : cel statistic ca material de reprezentare cartografică şi cel mecanic ca material de ilustrare lexică în textele anexe la cartograme.

În elaborarea unei opere etnografice, de tipul AER, se poate trece gradat de la ancheta generalizată pe ţară asupra elementelor şi aspectelor civilizaţiei şi culturii populare, efectuată prin concursul *ştiinţelor etnologice particulare*, la un *sistem corelat de modele culturale* analitico-descriptive şi statistico-matematice relevate de ancheta interdisciplinară, care să acopere nevoile unei imagini complexe şi viziuni unitare despre viaţă şi lume a poporului român.

În concluzie, problema cartografierii etnografice, a aspectelor şi elementelor fenomenelor de civilizaţie şi cultură populară, trebuie să pornească de la *conceptele de reprezentare cartografică* în care intră schemele, tipurile şi modelele pentru a ajunge la modalităţile lor ilustrativ-documentare de expunere grafică.

Platforma tematică a AER, indiferent de extensiunea ei în timp şi spaţiu, trebuie să includă cele *trei submetode ale clasificării structurale*, schematizarea, tipologizarea şi modelarea pentru a putea completa astfel lipsurile unei submetode prin aporturile alteia, reprezentarea mecanică prin aceea dialectică. Aceasta pentru că din experienţa interdisciplinară generalizată pentru efectuarea unui atlas etnografic s-a ajuns la consensul că aspecte şi elemente de civilizaţie şi cultură, sesizate de ştiinţele etnologice particulare, pot fi prezentate mai bine unele sub formă de *scheme culturale*, altele sub formă de *tipuri culturale* şi altele sub forma de *modele culturale*. Frecvenţa, gradul şi valoarea teoretică a acestor concepte etnologice creşte sau scade în funcţie de comprehensiunea tematică a fenomenelor de cartografiat şi de tehnica ilustrării documentare într-o operă de extensiunea atlasului.

---

[40] G. P. Murdock, *Ethnographic Atlas*, A. Summary în ,,Ethnology'' VI (1967), nr. 2.

[41] Paul Geiger, Richard Weiss şi colab., *Atlas der schweitzerischen Volkskunde* (A.S.V.), Zürich, 1951 (5 fascicole) ; Mathias Zender, *Atlas der deutschen Volkskunde*, Marburg, 1959 (3 fascicule) ;P. Pèpe et M. Tisserand-Perrier, *Méthodes statistiques dans les sciences humaines*, Paris, 1962, p. 169—256 : G. P. Murdock, *Cross-Cultural Sampling*, în ,,Etnology'' ian. 1966, V, 1, p. 97—114 ; Jean Guillaumin, *op. cit.*, p. 402—417 ; Abraham A. Moles, *Sociodynamique de la culture*, Mouton, Paris, 1967, p. 13—15, 33—35.

În această perspectivă AER ar putea folosi în doze ce se vor dovedi corelative contextului, conceptele de reprezentare cartografică în albume de hărţi şi în textele anexe la albume.

Redactarea AER trebuie să ţină seama şi să includă însă experienţa de conceptualizare a reprezentărilor de cartografiat şi tehnica modalităţilor de ilustrare documentară folosită pînă în prezent în *Atlasul lingvistic român*, coroborate cu cele iniţiate pentru alcătuirea *Atlasului geografic al României*, *Atlasului arheologic al României* şi *Atlasul antropologic al României.*

CONCEPTS DE LA REPRÉSENTATION CARTOGRAPHIQUE EN ETHNOGRAPHIE : SCHÉMAS, TYPES ET MODÈLES

L'étude a pour but l'analyse du problème de la corrélation entre le contenu et la forme des concepts de la représentation cartographique en ethnographie, c'est-à-dire des schémas, des types et des modèles culturels, ainsi que leurs modalités graphiques pour l'illustration documentaire, afin de découvrir les méthodes et les techniques les plus adéquates à l'élaboration des concepts de rédaction, quant à l'appareil et la structure rédactionnelle de l'Atlas ethnographique de la Roumanie.

La cartographie des phénomènes et des faits, des éléments et des données de la civilisation et de la culture populaire présente deux aspects essentiels concernant la rédaction d'un atlas ethnographique : le premier théorique, le second applicatif. L'aspect théorique comprend, d'après l'auteur, la connaissance et la mise en valeur des idées concernant le schéma ethnographique, la typologie ethnographique et le modelage ethnographique. On peut établir, sur la base de cette connaissance, les modalités graphiques d'illustration documentaire correspondant le mieux à la rédaction des cahiers de chartes, et celles correspondant aux textes auxiliaires. On passe ensuite de la sémiologie graphique, relevée par l'étude des diagrammes, des graphes et des cartogrammes, à l'axiologie sémiologique relevée par l'étude de la typologie culturelle et du modelage culturel. L'auteur soutient, en concluant, que ces trois catégories de concepts de représentation cartographiques en ethnographie, mises en corrélation avec leurs modalités d'illustration documentaire, peuvent et doivent être utilisées pour la rédaction de l'A.E.R. dans les proportions réclamées par le contenu et la forme des phénomènes et des faits de civilisation et de culture populaire qu'ils doivent représenter, ainsi que par la structure particulière de l'Atlas et des implications pluridisciplinaires qui découlent de la mise en valeur du matériel donné.

La conception fondamentale et les thèmes ethnographiques énoncés seront représentés par une gamme plus variée de possibilitéss méthodologiques et techniques, suivant l'essor qu'a pris la rédaction des atlas ethnographiques au XX^{e} siècle.

DESPRE UNELE ASPECTE INOVATOARE ÎN PRACTICA MUZICII POPULARE INSTRUMENTALE

FLORIN GEORGESCU

La toate popoarele şi în toate timpurile instrumentele muzicale au avut un rol hotărîtor în dezvoltarea muzicii, după cum, la rîndul său, arta sunetelor le-a influenţat apariţia, diversificarea şi treptata perfecţionare, printr-un îndelungat proces, ale cărui etape sînt astăzi în bună parte reconstituite, cercetate şi explicate.

Prin aserţiunea de mai sus încercăm să dăm un succint răspuns întrebării puse de André Schaeffner : ,,...muzica este opera instrumentelor sale, sau ele au fost construite după chipul ei ?''[1]. În acest raport dintre arta muzicală şi ,,obiectele'' sonore de care ea se serveşte, credem că este vorba de un circuit în dublu sens : pe de o parte, dezvoltarea şi rafinarea gîndirii muzicale a omului a dus la conceperea instrumentelor muzicale, ca verigă necesară în şirul posibilităţilor sale de exprimare bazată pe limbaj articulat, cîntec şi dans — şi totodată ca mijloace de completare a resurselor oferite în acest sens de propriul său corp [2], într-un mod analog aceluia prin care, în procesul muncii, unealta a făcut să crească în mod considerabil randamentul mîinii ; pe de altă parte, o dată apărute, instrumentele muzicale au furnizat muzicii însăşi numeroase sugestii, pe care aceasta le-a încorporat în bagajul experienţei sale ,,sub forma unor scări modale, a unor desene melodice tipice, a unor modalităţi de cîntare prearmonică, a unor genuri'' [3] folclorice, precum şi a preocupărilor — relativ mai recente — pentru culoarea sunetului.

---

[1] André Schaeffner, *Origine des instruments de musique.* Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale, Paris, Payot, 1936, p. 9 : ,,Quel mode de relation s'établit-il ainsi entre la musique et les objets sonores ou bruyants dont elle provoque l'emploi? De combien leur est-elle débitrice ; est-elle faite de *tous* les sons, de *tous* les bruits qu'ils peuvent produire? Ou n'aurions-nous pas restreint le nombre et le registre des instruments aux seuls qui nous paraissent le mieux figurer ce que nous appelons musique? S'est-elle constituée selon la disparate de *tous* les procédés sonores, et se reconnait-elle auprès de *chaqun* d'eux? Ou bien est-ce l'exemple de quelques-uns, réputés plus musicaux, qui a limité le choix de tous? Bref, *la musique est-elle l'oeuvre de ses instruments, ou n'ont-ils été construits que selon son image?''* (Sublinierea ultimei fraze ne aparţine).

[2] Idem, *ibidem*, p. 13.

[3] Emilia Comişel, *Folclor muzical*, Bucureşti, Editura didactică şi pedagogică, 1967, cap. V — *Instrumentele muzicale populare*, p. 412.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 197—216, Bucureşti, 1970

Tot după autorul menţionat, problema instrumentelor este tangenţială celei a limitelor muzicii : ,,un obiect este sonor ; după ce se poate recunoaşte că este *muzical?* ''[4]. Acceptînd ideea că geniul uman concretizat într-o anumită formă de sensibilitate îl poate ,,muzicaliza'', adesea nu putem spune — mai ales pentru instrumentele pe care nu le mai întîlnim în practica prezentului — *cum* anume şi mai ales *în ce măsură*, cîtă vreme lipsesc indiciile în legătură cu tehnica de execuţie. Cercetătorul nu mai dispune în acest caz decît de cîmpul supoziţiilor întemeiate pe ,,plauzibil'', însă trebuie să ţină cont — după cum observă Curt Sachs — că ,,plauzibilitatea este un rău sfătuitor ''[5]. Oricum, într-o ,,artă a efemerului'' — cum caracteriza el muzica acum patru decenii — instrumentele muzicale rămîn ,,elementul peren, stabil şi palpabil''[6], constituind, totuşi, punctul de plecare cel mai sigur.

Asemănătoare istoriei folclorului, care ,,nu este un proces de neîntreruptă perfecţionare a tuturor genurilor şi tuturor creaţiilor ''[7], istoria instrumentelor muzicale prezintă o fenomenologie complexă, în care *noul* se dezvoltă din vechi şi coexistă uneori multă vreme cu acesta, tradiţia în continuă primenire face loc celor mai variate elemente înnoitoare, grefate cîteodată chiar pe alte tulpini decît cele originare, iar evoluţia poate înregistra — cel puţin pe unele planuri de importanţă secundară — manifestări cu caracter involutiv. În lucrarea de faţă ne propunem a evidenţia, rezumativ şi sistematic, tocmai aspectele principale şi specifice ale relaţiei *tradiţie-inovaţie*, privită din punct de vedere organologic, în muzica populară românească.

Se ştie că cea dintîi (şi în acelaşi timp cea mai puternică) tendinţă a tradiţiei — în orice domeniu — este de natură conservatoare, urmărind să păstreze cît mai fidel un ansamblu de fapte dobîndite printr-o îndelungă şi selectivă acumulare. Pe de altă parte însă, concomitent cu eliminarea a ceea ce devine perimat, tradiţia asimilează noul în diferite forme şi grade, ingerînd caracteristicile acestuia într-un ritm mai lent sau mai rapid, sub influența variabilă a factorilor de ordin social-istoric. În acest mod, feluritele trăsături înnoitoare se plasează pe locuri diferite între polul tradiției și cel al inovației, mai aproape ori mai departe de una din aceste două extreme (luate abstract în accepțiile lor cele mai pure), în funcție de nuanța mai profund tradițională sau mai radical înnoitoare a fenomenului în cauză. Constantin Brăiloiu vede aici ,,un dublu efort de integrare și adaptare, care pe de o parte tinde să toarne atributele civilizației moderne în tiparul tradiției, iar pe de altă parte să impună acestei tradiții aspectul lumii contemporane'' [8]. Etnomuzicologul român a dezvăluit astfel esența problemei, fără a-și propune să o adîncească. Dorind să pătrundem — din punctul de vedere care ne interesează — în infrastructura acesteia, să-i cercetăm varietatea detaliilor care demonstrează o dată în plus bogata imaginație și uimitorul spirit inventiv al poporului nostru, urmează să luăm în considerare trei categorii de inovații cu referire la : A) *construcția instrumentelor muzicale*, B) *tehnica execuției instrumentale* — și C) *îmbogățirea mijloacelor de expresie.*

---

[4] André Schaeffner, *op. cit.*, p. 9.

[5] Curt Sachs, *Geist und Werden der Musikinstrumente* (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1928), Hilversum, Frits A. M. Knuf, 1965, p. 4 : ,,Wie liesse sich feststellen, ob nicht auf einer Dreilochflöte durch Halbdeckung oder Gabelgriffe mehr Töne und kleinere Stufen erzielt worden sind, als auf einer Vergleichsflöte, die mit vier Löchern den Eindruck grösserer Leistungsfähigkeit macht? Bin ich sicher, dass der Klang, den ein zurückgebliebenes Volk seinen Instrumenten entnimmt, ebenso edel ist wie der, den einst sein musikalisch vielleicht überlegenes Ahnenvolk erzielte? Weiss ich denn, ob das vertrocknete Tongerät einer untergangenen Welt, das ich aus dem Museumsschrank hebe, mir mehr als einen Schatten dessen gewährt, was es einst geübten Händen und Lippen schenkte? Lehrt nicht tägliche Erfahrung, dass der rhythmische Sinn der Naturvölker dem des Europäers weit überlegen ist, dass ein hinterindischer Bläser auf seinem Schilfrohr mehr Technik hat als der moderne Böhmflötist, dass der japanische Kotospieler Feinheiten aus den Saiten zieht, die der Europäer kaum nachempfinden, geschweige denn nachahmen kann? « Plausibilität » ist eine schlechte Beraterin. Sie führt irre im Vergleichbaren, sie schweigt, wenn es gilt, weitauseinanderliegende Dinge zusammenzuschliessen. Niemand wird heute mehr die Entscheidung wagen wollen, ob Schlitztrommel oder Trompete, ob Flöte oder Kürbisrassel, « plausiblerweise » früher entstanden sind''.

[6] Idem, *ibidem*, p. 1.

[7] N. D. Putilov, *Problemî izucenia istorii russkogo folklora*, în ,,Problemî sovremennoi folkloristiki'', Leningrad, 1958, p. 20. Citat după Mihai Pop, *Tradiţie şi înnoire în folclorul român contemporan*, în ,,Analele Universităţii C. I. Parhon'', Bucureşti, Seria Ştiinţe sociale — Filologie, nr. 15, 1959, extras, p. 41.

A) Inovațiile din prima categorie, legate și de perfecționări cu caracter *ergologic*, par a fi cele mai numeroase și se pot împărți, după natura cazurilor, în mai multe grupe.

1. *Înlocuirea materialelor tradiționale de construcție cu altele noi, aparținînd produselor industriale ,,semifabricate''*. Astfel, *solzul de pește* [9] — folosit cu multă îndemînare de locuitorii de pe malul apelor — este uneori înlocuit printr-o ,,țiplă'' de celuloid [10] ; în nordul țării (în Oaș, Maramureș și Bucovina), în locul lemnului de brad, paltin, frasin, alun sau tei, pentru confecționarea *buciumului* se folosește mai frecvent tabla de fier [11], a cărei prelucrare mai ușoară simplifică întreaga operație ; *tilinca*, odinioară din lemn de salcie [12], soc, răchită sau paltin [13], poate fi

---

[8] Constantin Brăiloiu, *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (Les archives de la Société des Compositeurs roumains). Extrait de la ,,Revue de Musicologie'', nr. 40, Paris, Librairie Fischbacher, p. 7 ; ,,un double effort d'intégration et d'adaptation qui tend d'une part à couler les attributs de la civilisation moderne dans le moule de la tradition, d'autre part a imposer à cette tradition l'aspect du monde contemporain''. Exemplificînd, autorul arată : ,,Dans le premier cas, le paysan coupera sa chaussure ancestrale dans un pneu crevé, dans le second l'écolier viendra à la ville vêtu d'un veston à l'occidentale, ou peu s'en faut, mais fait d'une étoffe tissée par sa mère sur l'ancien métier domestique. Semblable à cette chaussure este le cor des Alpes (*bucium*) en fer blanc (autrefois en bois et en écorce de bouleau ou de griotter), semblable à ce veston la guitarre italienne amputée de plusieurs cordes pour permettre un accompagnement semblable à celui de l'ancienne *cobza*, de plus en plus rare''.

[9] Prelevat de obicei de la un crap-femelă (*Cyprinus carpio*), de mărime mijlocie.

[10] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, București, ESPLA, 1956, p. 25.

[11] Cf. Titus Cerne, *Dicționar de muzică*, vol. I A-D, Iași, [1898], p. 129 : ,,Pe unele locuri găsim tot sub numele de *bucium* instrumente formate dintr-un tub conic de tinichea''. Vezi și nota 8.

[12] Salcia este indicată ca material de construcție în cea mai veche descriere a instrumentului : Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II (Zweiter oder historischer Teil), Wien, 1781, p. 419 : ,,. . .*tilinca* n-are nici dop, nici găuri, este făcută din *salcie* [sublinierea noastră]. Ea dă tonurile cerute după cum se acoperă deschizătura de jos cu degetul, mai mult sau mai puțin, ori se lasă deschisă''. Mențiune reprodusă după Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 52.

[13] Esențele enumerate sînt cuprinse în descrierea, mai nouă cu un secol, a lui Teodor T. Burada, *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor*, în ,,Almanah musical'', anul III (1877), p. 71 : ,,. . . *telinca* este instrumentul nostru primitiv de suflare din specia flautelor ; ea . . . se compune dintr-o țevie cilindrică de lemn de *soc*, *paltin*, sau de *răchită*

găsită şi confecţionată din ţeavă metalică, asemenea unora dintre fluiere[14]. Un interpret popular la acest instrument s-a dovedit şi mai ingenios, obţinîndu-şi tilinca dintr-un tub de masă plastică (destinat instalaţiilor electrice), pe care şi l-a ajustat la lungimea dorită[15]. În aceeaşi categorie de fapte se încadrează şi *cimpoiul* cu burduf de cauciuc din cameră auto[16] (fig. 1) şi *xilofonul* cu plăci de sticlă[17], şi unele *coarde* înlocuite de nevoie sau din raţiuni de ordin practic cu fir de mătase, la vioară[18], şi cu cablu telefonic, la violoncel[19].

2. *Adaptarea la care au fost supuse unele instrumente spre a putea servi şi unor scopuri utilitare.* Aci sînt de menţionat toarta ataşată fluierului spre a putea fi legat la brîu, *fluierul-baston* (,,în botă'') şi *fluierul-bici*[20] (fig. 2).

3. *Perfecţionarea unor instrumente muzicale vechi.* Aflate de secole în practica muzicală a poporului nostru, în variante specifice acestuia, asemenea instrumente nu au încetat de a prezenta încă interes, solicitînd fantezia creatoare a interpreţilor.

a) *Drîmba*, spre exemplu, folosită de un mare număr de popoare din Europa, Asia şi Oceania[21], este de mult cunoscută şi pe pămîntul românesc, unde, în zilele noastre, este supusă unor interesante înnoiri : dacă un constructor al ei a avut ideea de a o prevedea cu o calotă metalică

---

sfredelit ; bătrînii ne spun că în timpurile vechi se făcea şi din coajă de lemn de *tei* (tilia) ; unele sînt legate în cîteva locuri cu coajă de lemn de *cireş* ca să nu crape''. Apud Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 52. (Exceptînd denumirea instrumentului, sublinierile ne aparţin.)

[14] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale....*, *op. cit.*, p. 48 şi 55 : ,,Tilinca se mai face din coajă de salcie, coajă de răchită ori *ţeavă de metal*'' (sublinierea noastră). Vezi şi lucrarea : *Tilinca — ein uraltes rumänisches Volksmusikinstrument*, de acelaşi autor, în *Studia memoriae Bélae Bartók sacra*, Aedes academiae scientiarum hungaricae budapestini, MCMLVII, p. 108 şi 113.

[15] Este vorba de tilinca lui Ioan Hruşcovski de 62 ani, din com. Şerbăuţi — jud. Suceava. A se vedea fişa instrumentului (I. 25.911) şi înregistrările sonore mg. 2.631 a-h, din Arhiva Institutului de etnografie şi folclor. Culegere făcută în Bucureşti, la 13.V.1964, de Gottfried Habenicht.

[16] Vezi foto nr. 24.332—24.334 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol.

[17] Cf. Ioan R. Nicola, *Constructori amatori de instrumente muzicale din Transilvania*, în ,,Anuarul muzeului etnografic al Transilvaniei'' pe anii 1959—1961, extras, p. 350 : se menţionează *xilofonul* construit de Gavril Martocean, lăutar din com. Beltiug — jud. Satu-Mare. În notă, autorul arată că înregistrările făcute cu acest instrument se află în fonoteca de la ,,Radio-Cluj''.

[18] O astfel de înlocuire se produce numai în cazul corzii *mi*, denumită ,,subţire'' în terminologia lăutărească. Din declaraţia lăutarului Grigore Dima zis Gore Ionescu, în vîrstă de 50 ani (la data culegerii), rezultă că lăutarii bătrîni cîntau permanent în acest chip : ,,. . . .cu subţirea de mătase, lungă de 2—3 metri, restu ce rămînea îl încolăcea pă gîtu viorii''. Culegere de Tiberiu Alexandru, la 31. III. 1950. Cf. şi lucrarea sa *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 127 şi 130.

[19] Idem, *ibidem*, p. 326. Practica aceasta este întîlnită — printre alţii — la lăutarii din Covăsinţ — jud. Arad, la care violoncelul avînd numai trei coarde, acordate *Sol* — *La* — *Re*) acompaniază cu coardele libere, ciupite şi bătute. Autorul menţionează însă că ,,strunele instrumentului..., din cablu de telefon, se dezacordează adesea în timpul execuţiei''.

[20] Idem, *ibidem*, p. 63.

[21] Vezi *Maultrommel*, în Curt Sachs, *Real-Lexicon der Musikinstrumente, zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet* (Reprographischer Nachdruck der Ausgabe Berlin 1913), Hildesheim, Georg Olms Verlagsbuchhandlung, 1962, p. 255 b ; tipuri, forme şi descrierea lor, la acelaşi autor : *Geist und Werden der Musikinstrumente...*, *op. cit.*, p. 108—109, 210—213 şi 230.

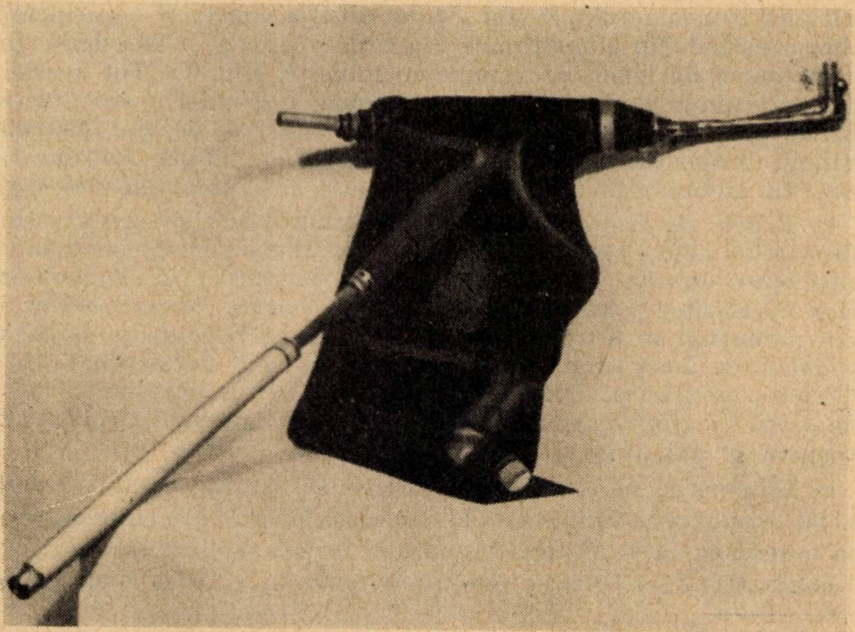


Fig. 1. — Cimpoi cu burduf de cauciuc din cameră auto (foto 6.764 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol). Execuţia fotografiilor : Constantin Popescu — Laboratorul foto al I.E.F. Bucureşti.

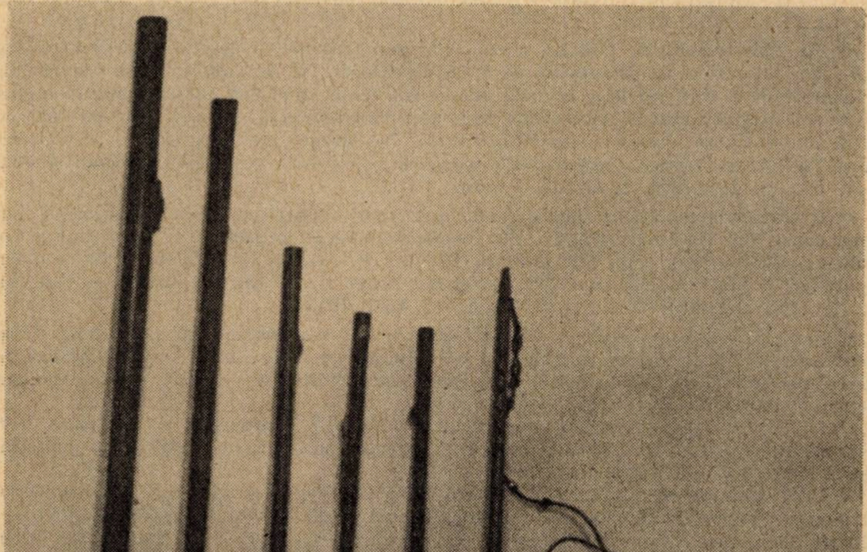


Fig. 2. — Fluiere cu toartă, fluier-bici şi fluier-baston („în botă") (foto 6.194 — Arhiva. I.E.F.).

pentru întărirea sunetului [22] (fig. 3), un altul a conceput o garnitură de drîmbe, constînd din 3 instrumente acordate diferit şi încastrate într-o montură unică de lemn, prevăzută cu mîner [23] (fig. 4). Tot acesta din urmă, continuîndu-şi căutările, a confecţionat o drîmbă înzestrată cu un dispozitiv electronic de amplificare; prin aceasta, vechiul instrument aparţinînd grupei *idiofonelor* (sau *lingvafonelor* — după Antoine Cherbuliez), va trebui clasificat şi în categoria instrumentelor *electrofone*.

b) Foarte răspîndit în ţara noastră, unde este reprezentat printr-o familie care numără 13 membri [24], *fluierul* constituie şi el obiect de inovaţii, vizînd scopuri diferite, ca : îmbunătăţirea sonorităţii prin *adaptarea unui pavilion* de clarinet [25], *construcţia din două segmente cu ansamblare telescopică*, permiţînd un acordaj între anumite limite [26], confecţionarea unui *fluier dublu*, cu două tuburi în acelaşi bloc de lemn dar acordate fiecare altfel, spre a se mări posibilităţile tehnice ale instrumentului [27], construirea de ,,*serii*'' *de fluiere*, egale sau diferite ca mărime însă acordate între ele, pentru a putea cînta împreună [28] ş.a.

c) De o vîrstă ce se adînceşte în trecutul istoric, *naiul* este întîlnit astăzi cu 18 tuburi în varianta moldovenească şi cu 23 sau chiar mai multe în cea muntenească [29]. Mărirea numărului lor s-a realizat treptat, în procesul confruntării tradiţiei cu tendinţele inovatoare. În a doua jumătate

---

[22] Pleşa Ion din Laloşu — jud. Vîlcea. Cf. foto 38.972—38.974 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol.

[23] *Drîmba triplă* construită de Ion Constantinescu din Bucureşti (talentat interpret la acest instrument) prezintă un apreciabil grad de finisare, ceea ce poate constitui o dovadă a interesului şi pasiunii constructorului pentru obiectul inovaţiei sale. Cf. foto 12.252 — 12.254, Arhiva I.E.F.

[24] *Fluierele* folosite de poporul român sînt sau fără nici o deschizătură pentru degete (tilinca), sau prevăzute cu un număr de 5—8 deschideri. Nu se cunosc forme intermediare. De mărimi diferite, confecţionate cel mai adesea din lemn, apoi din metal şi numai în foarte puţine cazuri din os, avînd în majoritate gura aşezată transversal şi relativ rar lateral, ele se grupează în : 4 tipuri semitraversiere (fără dop), 7 — drepte (cu dop) şi 2 — traversiere. A se vedea Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale*..., *op. cit.*, p. 48—49, precum şi *Tilinca* ..., *op. cit.*, p. 108—109, a aceluiaşi autor.

[25] O asemenea modificare poate fi adusă fie unui ,,fluier'' cu ancie, ca în cazul instrumentelor construite de Teodor Balcău din Iacobeni-Soporul de Cîmpie — jud. Cluj şi Vasile Bădărău din Boju — jud. Cluj (cf. Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 353), fie unui fluier obişnuit ,,cumpărat de la piaţ'', cum a procedat Alexandru Bulza, de 17 ani, din Mocirla — jud. Arad. Vezi I. 13. 597, culegător Ion Florea, Ineu, 12. VIII. 1951.

[26] Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 353. Aceeaşi încercare a fost făcută şi de Iosif Velescu, cunoscut interpret bucureştean la fluier cu aproximativ trei decenii în urmă, ,,călăuzindu-se probabil după fluierele cu plisc, construite de fabricile din străinătate''. Apud Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale*..., *op. cit.*, p. 66.

[27] Ioan R. Nicola, *ibidem*. După precizarea autorului, care posedă un asemenea instrument în colecţia sa personală, constructorul nu este cunoscut. Acesta a aplicat, în inovaţia sa, principiul constructiv al *fluierului gemănat*.

[28] Unii constructori populari, ca Iustin Sora din Ticvaniu Mic — jud. Caraş-Severin, confecţionează fluiere de dimensiuni aproximativ egale, gîndite să se potrivească între ele. Cf. Tiberiu Alexandru, *Despre ansamblul de fluiere al lui Iustin Sora din Ticvaniu Mic* (*raionul Oraviţa*), în ,,Revista de folclor'', Bucureşti, IV, 1959, nr. 1—2, p. 114. Alţii, ca Mihai Lăcătuş din Cîmpulung Moldovenesc — jud. Suceava, fac familii de fluiere compuse din exemplare de dimensiuni diferite (mare, mijlocie şi mică), pentru ca ,,să se poată obţîne cîntarea pi trii voci''. Vezi lucrarea *Instrumentele muzicale*..., *op. cit.*, p. 58, de acelaşi autor.

[29] Vasile Nicolescu, *Naiul*. Contribuţii la cunoaşterea instrumentelor populare, în ,,Muzica'', supliment nr. 6/1954, p. 11.

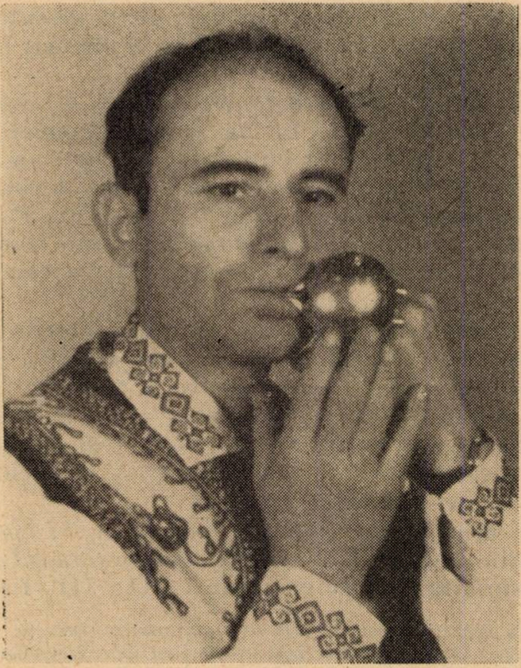


Fig. 3. — Pleşa Nicolae din Laloşu — jud. Vîlcea, cîntînd din drîmba construită de el, prevăzută cu calotă metalică de rezonanţă (foto 39.027 — Arhiva I.E.F., culegător Adrian Vicol).

Fig. 4. — Drîmbă triplă în montură de lemn — constructor Ion Constantinescu din Bucureşti (foto 12.251 — Arhiva I.E.F.).

a secolului al XVIII-lea naiul dispunea deja de 20 de tuburi [30], însă există atestări că în trecut numărul acestora era cu mult mai mic, variind între 5 şi 8 [31].

d) Dintre instrumentele *cordofone* tradiţionale, *cobza* — ca variantă a *lăutei* — este cunoscută într-o formă apropiată celei actuale de circa 300 de ani [32], iar principalele preocupări în legătură cu perfecţionarea ei au urmărit lungirea gîtului, o prindere mai bună a coardelor la cuierul instrumentului şi îmbunătăţirea rezonanţei acestuia [33].

4. *Efectuarea de transformări şi adaptări la unele instrumente moderne, preluate în practica instrumentală populară.* Dintre cele mai importante modificări, ar fi aici de amintit :

— închiderea parţială cu un dop de ceară a orificiului de acces al aerului în tubul sonor al *taragotului* sau al *saxofonului*, ceea ce duce la o economisire a suflului şi la uşoara urcare a tonului [34];

— blocarea sau chiar demontarea unor clape la *clarinet* — fapt care echivalează cu aducerea acestui instrument la acel nivel de accesibilitate la care să poată corespunde milenarei tradiţii şi experienţe asimilate de interpreţi în mînuirea fluierului [35];

— montarea unui popic („şoim"), mai înalt, la *vioară*, precum şi a unui căluş cu profilul drept [36] la *vioara de acompaniament* şi la *violă*, pentru a se putea cînta simultan fie pe coardele I—II—III, fie pe III şi IV [37];

---

[30] Franz Joseph Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, II, *op. cit.*, p. 452 : „Ausser der *Siebenpfeife* (*Moskal*) welche bey ihnen [bei den Walachen — n.n.] *bis zwanzig Röhrchen*, mithin eben so viele diatonische Töne hat..." (sublinierile ne aparţin). Apud Gottfried Habenicht, *Fr. J. Sulzer despre nai*, în „Revista de etnografie şi folclor", Bucureşti, tom. 10, 1965, nr. 2, p. 218. Din afirmaţia lui Sulzer că instrumentul avea în vremea sa *pînă la* 20 de tuburi rezultă că autorul l-a cunoscut atît în această formă cît şi în altele intermediare, cu un număr mai redus de tuburi ; nu este însă exclus să mai fi existat încă, pe atunci, şi varianta corespunzînd *stricto sensu* denumirii de *Siebenpfeife* (nai cu 7 tuburi).

[31] Teodor T. Burada, *op. cit.*, p. 73 : „La început acest instrument a avut cinci, şase şi apoi şepte ţevii...". Cu patru ani înaintea apariţiei lucrării lui Fr. J. Sulzer, aflăm că *naiul* era „un fluier cu 8 găuri în care suflu plimbîndu-l în sus şi în jos supt buze". Vezi M. Carra, *Histoire de la Moldavie et de la Valachie avec une dissertation sur l'état actuel de ces deux provinces*, Iaşi, 1777. Lucrarea a fost publicată într-o nouă ediţie la Neufchâtel în 1781 şi în traducere românească de N. I. Orăşanu, sub titlul *Istoria Moldavii şi a Românii cu disertare asupra stărei acestor două provincii pe la anul 1781*, Bucureşti, 1857. Apud Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 71. O inovaţie recentă în construcţia instrumentului constă din adăugarea unui număr de tuburi în registrul grav, în scopul imitării sunetelor buciumului (naistul Gh. Zamfir).

[32] Lucilia Georgescu, *Relaţia lăută-cobză în picturile mănăstirilor din Moldova de Nord*, în „Revista de etnografie şi folclor", Bucureşti, tom 12, 1967, nr. 2, p. 144.

[33] Roman Boianciuc din Suceava, maestru luthier şi director al Fabricii de instrumente muzicale din Reghin, a prevăzut cuierul cobzei cu un mecanism de mandolină, a suprimat deschizătura triunghiulară de pe faţa instrumentului şi a înlocuit bucata de piele (lipită pe această faţă) cu o plăcuţă de molift, iar grinda de sub cordar cu o stinghie de lemn, obţinînd o apreciabilă ameliorare a rezonanţei ; cobzarul Ion Zlotea-Cobzar Bătrîn îşi atribuie înlocuirea bucăţii de piele cu una de furnir etc. — cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 116—117.

[34] Idem, *ibidem*, p. 93.

[35] Idem, *ibidem*, p. 92. Vezi şi I. 13.605 — blocajele efectuate de Pavel Nosea la clapele clarinetului său — Arhiva I.E.F., culegător Mircea Chiriac, Bucureşti, 31. III. 1949.

[36] Această amenajare se întîlneşte într-o porţiune largă a teritoriului Transilvaniei, cuprinzînd părţile Năsăudului, ale Clujului şi cea mai mare parte din bazinul Mureşului, cu pătrunderi pînă în nordul Banatului.

[37] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 132—134, passim. Vezi la acelaşi autor şi studiul : *Vioara ca instrument muzical popular*, în „Revista de folclor", Bucureşti, II, 1957, nr. 3, p. 48—49 passim.

— *adăugarea* unor coarde suplimentare la *vioară*, coarde de rezonanță denumite și „teluri" [38], care, vibrînd prin simpatie, întăresc sonoritatea sunetelor înrudite [39]. Iată un element tradițional, provenind probabil de la așa-numitul „*keman grecesc*" [40], folosit în veacurile trecute pe meleagurile române, element care a supraviețuit instrumentului însuși, transmițîndu-se în practica populară, îndeosebi în cea profesional-lăutărească a viorii, din zona subcarpatică meridională a țării [41];

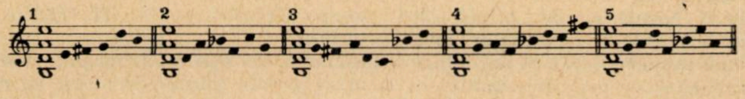
— *suprimarea* unor coarde „active", existente în formula constructivă inițială a unor instrumente cordofone, și anume : la *vioara de acompaniament* și la *violă* se suprimă de obicei o singură coardă, I-a sau a IV-a ; la *violoncel* se renunță la coarda a IV-a ; la *contrabas* pot lipsi coardele I și II sau numai coarda I-a ; la *chitară* se scot 2—4 coarde, astfel încît în varianta chitarei „cobzite" din Oltenia instrumentul rămîne cu 3—4 coarde, iar în aceea a „zongorei" maramureșene cu numai 2—3 [42].

5. *Însușirea meșteșugului de construire a unor instrumente muzicale moderne și a unor accesorii și utilaje de fabrică*, după metode proprii și cu mijloace uneori improvizate. Fără o pregătire de specialitate — sau realizată cel mult pe cale autodidactică — dar cu talent și pasiune, constructorii amatori din rîndul maselor populare au ajuns să producă, adesea cu un înalt grad de măiestrie, instrumente cum sînt : *clarinetul* [43] (fig. 5),

---

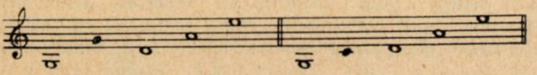
[38] *Tell* = coardă de alamă (termen de origină turco-arabă). Cf. Curt Sachs, *Real-Lexikon ..., op. cit.*, p. 380 b. Uneori denumirea poate să indice coarda cea mai subțire a unui instrument cordofon. Apud Tiberiu Alexandru, *Vioara..., op. cit.*, p. 37, nota 20.

[39] *Telurile* sînt coarde metalice subțiri (*mi*^{2}) : legate de *nasturele* viorii, ele trec pe sub *cordar*, apoi prin partea inferioară a *călușului*, pe sub *limbă* și peste *pragul telurilor*, prinzîndu-se la *cuierul* instrumentului. Numărul lor poate varia între 5 și 7. Formule de acordaj :



Unii lăutari folosesc o singură coardă, așezată obișnuit, pe căluș, intercalată între coardele *sol* și *re*^{1} :

a) Tîrgoviște b) Tîrgoviște și Făgăraș



Vezi Tiberiu Alexandru, *Vioara..., op. cit.*, p. 37—38.

[40] Instrumentul avea 4 sau 6 coarde și respectiv tot atîtea coarde de rezonanță. Vez i *kemânğe rûmi* în Curt Sachs, *Real-Lexikon..., op. cit.*, p. 207 a.

[41] În special în părțile Vrancei și în Oltenia.

[42] Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale..., op. cit.*, p. 120—121, 132, 134, 136—137, passim.

[43] Un exemplar, al cărui constructor nu se cunoaște, a fost achiziționat din părțile Covasnei de prof. Dan Smîntînescu. Se păstrează în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București.

taragotul[44], *harpa*[45], *vioara*[46] și *vioara „cu pîlnie*" (sistem Tiebel-Radio)[47] (fig. 6), — precum și *coarde* de vioară, răsucite cu ajutorul unui dispozitiv ad-hoc sau folosind o mașină de cusut transformată[48].

6. *Crearea unor instrumente populare inedite.* Aceste încercări se limitează aproape exclusiv la grupa instrumentelor *aerofone*, clasa celor cu ancie. Este vorba mai mult de experimente care se înscriu pe linia celor mai recente tendințe și care, eventual, ar putea fi interpretate ca încercări de reînviere a tradiției fostei *surle*[49], instrument cu ancie dublă, înrudit cu *zurnà*-ua cunoscută astăzi la muzicanții turco-tătari din Dobrogea. Dintre aceste instrumente, semnalate sporadic și aflate încă într-o fază de tatonare a principiilor de construcție, vom numi *„oboiul*" *de trestie*

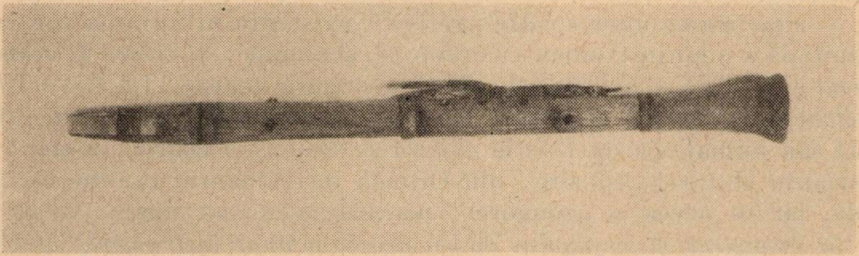


Fig. 5. — Clarinet de construcție populară ; reproducere după exemplarul aflat în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu" din București. Constructorul neidentificat (foto 6.851 — Arhiva I.E.F.).

---

[44] Instrument de tipul saxofonului, construit din lemn (perfecționare, de către J. V. Schunda — Budapesta, a vechiului *tárogató*). Dintre constructorii populari români, foarte bun pare a fi Ion Mura din Roșia Nouă — jud. Arad. Vezi Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 92—93.

[45] Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 365—366 : Joseph Krischer (n. 10. III. 1888 în Dognecea — jud. Caraș-Severin), de profesiune mecanic-lăcătuș.

[46] Lăsînd deoparte luthierii autohtoni profesioniști, cei mai mulți formați în străinătate, numărul constructorilor populari amatori de la orașe și sate (dintre care unii au dat lucrări valoroase) rămîne încă destul de mare : *Iuliu Chitta* (1862—1935, Bistrița-Năsăud), *Dimitrie Știrbulescu* (1869—1938, Poiana Țapului — jud. Prahova), *Alexandru Mouja* (1873—1958, Baia Mare), *Iacob Corcea* (n. 1878, Feleac — jud. Cluj), *Bucsy Gabor* (n. 1880, Cluj), *Aron Albu* (1883—1958, Mușca — jud. Alba), *Friedrich Kleverkaus* (n. 1890, Brașov), *Mihail Gh. Rădulescu* (1892—1953, Buzău), *Gheorghe Cicu* (n. 1894), *Janós Duka* (n. 1899, Arcuș — jud. Covasna), *Petru Florian* (n. 1900, Preluca Nouă — jud. Maramureș), *Tiberian Alexandru* (1900—1944, Cluj), *Petru Finta* (n. 1905, Bicsad — jud. Satu Mare), *Savel Ichimescu* (n. 1909), *Pál Török* (n. 1911, Craidorolț — jud. Satu Mare), *Francisc Fülop* (n. 1912, Cluj), *Simó Gabor* (Tg. Mureș), *Ene Voicu Traian* (Gorgonești-Preazna — jud. Ilfov), *Vasile Bogdan* (Babșa — jud. Timiș), *Sidor Andronicescu* (Fundu Moldovei — jud. Suceava), *Lajos Kalmar* (Olari — jud. Arad) ș.a. — Cf. Zoltán Hegyesi, *Vioara și constructorii ei*, București, Editura Muzicală, 1962, p. 259—270 passim, și Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 355—364.

[47] Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 365, menționează pe Aurel Jurca (Bonțești — jud. Arad) și pe Ion Mărgineanu (Ocnița — jud. Bistrița-Năsăud). Vezi și Nicolae Rădulescu, *Vioara cu pîlnie în raionul Moldova Nouă. Tradiție și inovație în organologia populară*, în „Revista de etnografie și folclor", București, tom. 12, 1967, nr. 5, p. 375—382.

[48] Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 366 : Alexandru Lăcătuș (Cătina — jud. Cluj) și Fr. Fülop (Cluj).

[49] Vezi Ion Mușlea, *Obiceiul Junilor brașoveni.* Studiu de folclor din *Lucrările Institutului de Geografie al Universității din Cluj*, Cluj, 1930, p. 56—58 și planșa III.

din unele părţi ale Transilvaniei [50], *tîlvul* — instrument confecţionat dintr-o tigvă uscată [51], *fluierul cu ancie* existent în cîteva modele în mai multe locuri din Moldova [52] (fig. 7), ca şi aşa-zisul *pui de cimpoi*, fluier dublu din trestie de mare, cu ancie şi tuburi inegale [53].

7. *Specializarea ,,de masă'' (în unele aşezări rurale) şi chiar pe faze (prin diviziunea muncii în interiorul unui grup de sate), în procesul de construire şi valorificare a instrumentelor muzicale populare.* Cu timpul s-a ajuns astfel la constituirea, cunoaşterea şi recunoaşterea unor adevărate *centre de producţie* a instrumentelor, în special buciume (de tipul *tulnicului*) [54] şi fluiere [55], centre care au nu numai o veche tradiţie, ci şi o binemeritată faimă, cîştigată pentru valoarea artistică şi calităţile acustice ale exemplarelor produse.

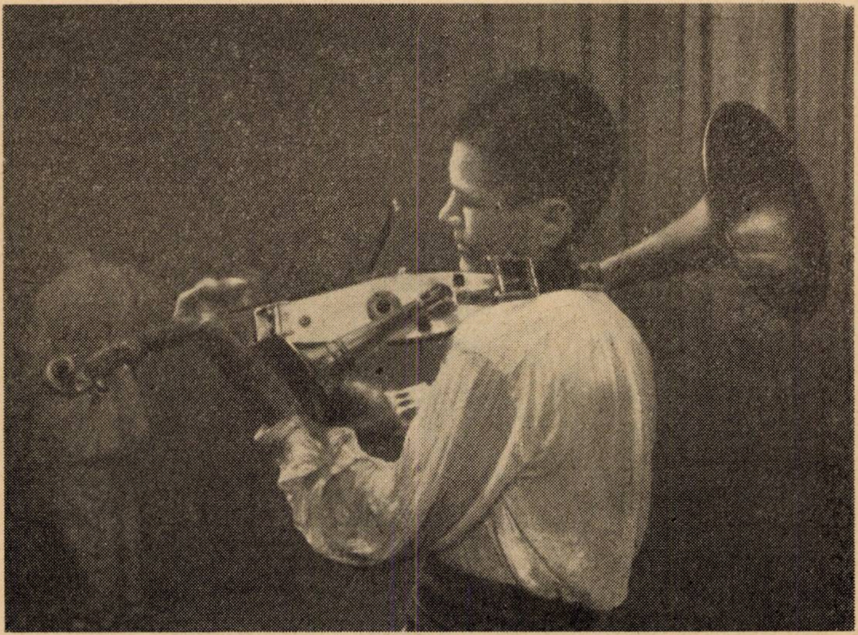


Fig. 6. — Vioară Tiebel-Radio de construcţie populară ; instrumentul este prevăzut cu două pîlnii fapt ce reprezintă el însuşi o inovaţie (Arhiva I.E.F.).

---

[50] A se vedea descrierea la Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 354. Instrumentul are ancie simplă.

[51] Fructul plantei ierbacee *Lagenaria vulgaris*, din familia cucurbitaceelor. Denumirea de *tigvă* sau *tivgă* se aplică atît fructului (în formă de carafă) cît şi plantei însăşi (cf. *Dicţionarul limbii române moderne*, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 859). Instrumentul, cu ancie simplă, a fost construit de Vasile Diaconu din Gura Văii — jud. Vîlcea. Vezi Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 91.

[52] Idem, *ibidem*, p. 90—91 : fluierele cu ancie construite de Ion Mihăilă (Palanca — jud. Bacău), Constantin Bursuc (Negreşti — jud. Bacău) şi Gligoraş Balaur (Furceni — jud. Galaţi).

[53] Idem, *ibidem*, p. 89—90 : constructor Grigore Tudose din com. Leu — jud. Dolj.

[54] Com. Vidra de Sus — jud. Alba. Cf. Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 351.

[55] Com. Hodac — jud. Mureş (cf. Tiberiu Alexandru, *Despre meşterii ,,fluieraşi'' din Hodac*, în ,,Studii şi cercetări de etnografie şi artă populară'', Bucureşti, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, 1965, p. 271—307), Vaideeni — jud. Vîlcea, Blăjeni,

B) O a doua categorie de inovaţii interesează planul tehnicii populare instrumentale. Şi aici sînt de sesizat soluţii şi procedee originale, unele apărute mai de mult iar altele mai recent, rod al ingeniozităţii omului din popor, sau rezultat al unei atitudini estetice a acestuia faţă de muzica pe care o cultivă. Avem astfel de înregistrat mai întîi cîteva aspecte particulare, ţinînd de domeniul unor efecte speciale, cum ar fi : cîntul la fluier cu ţeava ,,înfundată'', prin astupare cu degetul ori cu un dop de hîrtie sau pîine, practicat mai ales în Oltenia [56] ; *isonul gutural* —socotit semn de virtuozitate —în cîntarea zisă ,,ciobănească'' la acelaşi instrument [57] ; *cîntul simultan* la două fluiere sau chiar două paie [58] ; *execuţia directă pe*

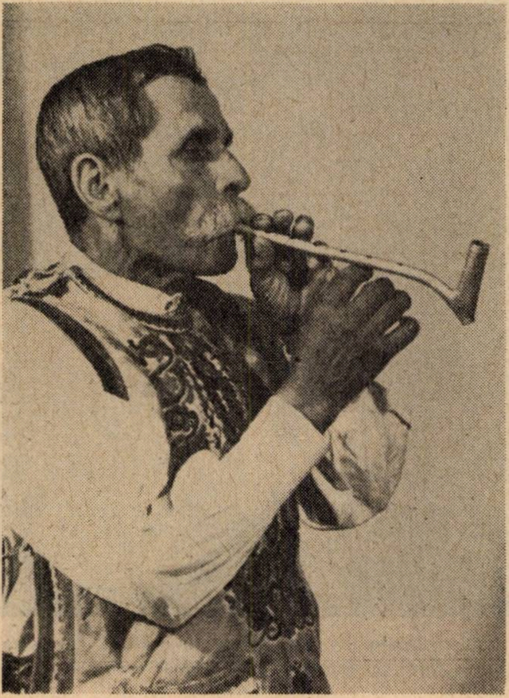


Fig. 7. — ,,Fluier'' cu ancie construit de Ion Mihăilă din satul Popoi, com. Palanca — jud. Bacău (foto 6.719 — Arhiva I.E.F.).

Obîrşia — jud. Hunedoara şi Hălmăgel — jud. Arad. Un grup de aşezări de la poalele muntelui Găina prezintă următoarea organizare a ,,producţiei'' de fluiere : satele Tomnatec, Potingani, Mihăileşti, Zdrapţi şi Vaţa de Sus — pregătirea materialului lemnos ; satul Junc — confecţionarea propriu-zisă ; satele Bulzeşti, Grohot, Avram Iancu şi Vidra de Jos — vînzarea fluierelor. Cf. Ioan R. Nicola, *ibidem*, p. 352—353.

[56] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 64.

[57] Emilia Comişel, *op. cit.*, p. 421.

[58] Costea Paltin, *Finalele celui de al treilea concurs al echipelor de amatori. Instrumentişti şi dansatori*, în ,,Muzica'', ,,supliment nr. 9/1954, p. 13.

„caraba” şi „hangul” cimpoiului [59]; *surdinarea sunetelor* cu mijloace improvizate (de regulă o batistă), la *ţambalul mic* portativ [60] etc.

Caracteristice, pentru instrumentele muzicale aerofone populare, sînt mijloacele prin care interpreţii urmăresc să le multiplice şi să le îmbunătăţească performanţele. Se ştie astfel că ei folosesc în acest scop fie unele digitaţii „în furcă” (*Gabelgriffe*), fie procedeul acoperirii pe jumătate a deschiderilor practicate pentru degete în lungul tubului sonor. Asemenea tehnici sînt cunoscute la diverse popoare, inclusiv cel român, numai că în stadiul actual al cercetărilor este aproape imposibil a se preciza care sînt cele proprii poporului nostru şi în ce pot consta diferenţele specifice.

Un capitol aparte pentru inovaţiile de ordin tehnic-interpretativ trebuie rezervat viorii, instrument a cărui existenţă este semnalată în ţara noastră încă din anul 1633 [61], de către Niccolò Barsi [62]. Un argument în sprijinul tezei referitoare la înlocuirea treptată în Ţările Române a *keman*-ului [63] prin vioară [64] pare a fi şi faptul că se mai pot încă întîlni — deşi numai rareori — lăutari-violonişti care cîntă ţinînd instrumentul aşezat vertical pe genunchi [65]. Aceasta probează că ne aflăm, pentru a doua oară, în faţa unui transplant al tradiţiei pe o tulpină nouă. În mîna lăutarilor vioara s-a generalizat ca instrument solistic, dobîndind ea însăşi o tradiţie şi totodată o tehnică particulară. În afară de inversarea ordinii coardelor (în cazul mai rar al instrumentiştilor „stîngaci”) [66] şi de unele efecte speciale, ca aşezarea unui pahar pe tabla de rezonanţă, pentru obţinerea unui timbru nazal, sau legarea unui fir din păr de cal de coarda *re*, spre a se imita sfîrîitul unui fus [67], lăutarii folosesc în genere procedee neuzitate în practica cultă a instrumentului, cum sînt : rezemarea lui de piept, sprijinirea palmei mîinii stîngi de gîtul viorii, intonaţiile netemperate şi frecventele portamente, trilul fals lăutăresc (în fapt un *vibrato* foarte larg), trilurile pe coarde libere [68], sunetele flautate „ca din caval” ş.a.

---

[59] Ioan R. Nicola, *op. cit.*, p. 354.

[60] Se evită confuzia sonoră ce ar rezulta din amestecarea sunetelor, dacă acestora nu li s-ar scurta astfel durata vibraţiilor.

[61] Elisabeta Dolinescu, *Date despre folclorul muzical românesc la călătorii din prima jumătate a secolului al XVII-lea*, în „Revista de etnografie şi folclor”, Bucureşti, tom 10, 1965, nr. 3, p. 271—273.

[62] Niccoló Barsi, *Nuova e vera relatione del viaggio fatto da Niccoló Barsi da Lucca nell'anno 1632 sino all 1639 nelle parti di Tartaria, Circasia, Abazza e Mengriglia dove si narrano molti successi strani e curiosi...* . Partea privitoare la Moldova a fost publicată de C. C. Giurescu în lucrarea *Le voyage de Niccoló Barsi en Moldavie (1633)*, 56 p. Extras din *Mélanges de l'École Roumaine en France*, Paris-Bucureşti, 1925. Apud Elisabeta Dolinescu, *op. cit.*, p. 270, nota 5.

[63] *Keman* (*kemānğe*) : instrument cordofon (prevăzut cu 2 coarde) de origine asiatică; existent în întreaga lume islamică inclusiv în Egipt, la începutul secolului al X-lea, a ajuns la Bizanţ în secolele XI—XII (cf. Werner Bachmann, *Die Anfänge des Streichinstrumentenspiels*. Leipzig, VEB Breitkopf & Härtel Musikverlag, 1964, p. 42). Instrumentul a pătruns şi în Ţările Române. În timpul cîntării se ţinea vertical, ca şi *viola da gamba*. Varianta sa, *sine keman*-ul, se ţinea rezemat de piept întocmai ca *viola de braccio*. Vezi Curt Sachs, *Real-Lexikon..., op. cit.*, p. 347.

[64] Tiberiu Alexandru, *Vioara..., op. cit.*, p. 32—33.

[65] Idem, *ibidem*, p. 49, nota 155 (lăutarul orb Nicolae Corduneanu din Pipirig — jud. Bacău).

[66] Idem *ibidem*.

[67] Idem, *ibidem*, p. 50.

[68] Idem, *ibidem*, p. 49.

Tehnici lăutăreşti aparte sînt aplicate şi la alte instrumente cordofone, din care am putea aminti aici ciupirea coardelor chitarei cu un plectru de lemn (în Maramureş) ori cu o pană de gîscă (în Oltenia), sau ciupirea şi lovirea coardelor la violoncel cu baghete de lemn (în vestul Transilvaniei), ca manieră de acompaniament avînd la bază figuraţia metrică [69].

C) O ultimă categorie de aspecte înnoitoare priveşte îmbogăţirea mijloacelor de expresie, care se datorează aceleiaşi receptivităţi faţă de nou a poporului român. Chiar dacă unele fapte cunosc azi o vechime care se pierde într-un trecut îndepărtat, momentul statornicirii lor a avut un caracter revolutiv şi ca atare inovator. Schimbările intervenite în funcţia unor instrumente ilustrează concludent această legătură între nou şi vechi : nouă la timpul apariţiei dar veche pentru epoca noastră este utilizarea unui instrument solistic, cum ar fi *fluierul*, ca acompaniator în stil heterofonic al glasului omenesc ; invers, vechi instrumente de acompaniament ca *ţambalul* sau *cobza*, vădesc astăzi — ca fenomen mai nou — o tendinţă de folosire solistică [70]. Vechi, de asemenea, sînt rudimentele de polifonie bazată pe ison şi, în schimb, mult mai noi procedeele întemeiate pe principiul imitaţiei. Dezvoltarea gîndirii armonice populare, cristalizată în muzica lăutărească în forme care — cu unele adaptări — includ şi o parte din experienţa armoniei clasice, s-a realizat destul de lent şi tardiv (abia în secolul trecut) ; tradiţia cîştigată în acest răstimp relativ scurt prezintă însă o certă importanţă şi pentru creaţia muzicală cultă, fapt subliniat în valoroasele studii scrise pînă acum asupra acestei probleme [71].

Domeniului relaţiei *tradiţie-inovaţie*, cu privire la lărgirea continuă a gamei mijloacelor de expresie, i se adaugă, mai departe, şi alte manifestări. În practica muzicii populare s-au ivit, prin adoptare, instrumente necunoscute pînă în veacul trecut. Au fost introduse astfel *clarinetul*, *goarna* militară, *trompetele* şi majoritatea reprezentanţilor familiei *saxhornilor*, în parte sub influenţa activităţii fanfarelor săteşti din Moldova şi Banat ;

---

[69] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 120—121 şi 136, passim.

[70] Observaţia priveşte în special practica ţambalului în Oltenia, Muntenia şi Moldova, unde, prin tradiţie, acest instrument avea în cadrul formaţiilor un rol exclusiv acompaniator.

[71] Referindu-ne numai la lucrările româneşti, sînt de menţionat (în ordinea apariţiei) : Zeno Vancea, *Contribuţii la studiul armoniei muzicii noastre populare. Cu privire la armonia muzicii lăutăreşti*, în ,,Muzica'', Bucureşti, III, 1953, nr. 4, p. 12—17 ; Tiberiu Alexandru, *Armonie şi polifonie în cîntecul popular românesc*, în ,,Muzica'', Bucureşti, IX, 1959, nr. 3, p. 14—19 ; nr. 10, p. 20—25 ; nr. 12, p. 22—26 ; X, 1960, nr. 3, p. 30—34 ; nr. 9, p. 29—34 ; nr. 10, p. 19—21 ; Pascal Bentoiu, *Cîteva aspecte ale armoniei în muzica populară din Ardeal*, în ,,Muzica'', Bucureşti, XII, 1962, nr. 1, p. 13—21 ; nr. 8, p. 25—29 + 5 exemple muzicale ; XIII, 1963, nr. 5, p. 11—15 (republicat în ,,Studii de muzicologie'', vol. I, Bucureşti, Editura Muzicală, 1965, p. 147—214) ; Gottfried Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', Bucureşti, IX, 1964, nr. 2, p. 159—174 ; Gheorghe Ciobanu, *Lăutarii din Clejani*, Bucureşti, Editura Muzicală, 1969, p. 91—106. Alte cîteva contribuţii se datoresc cercetătorilor maghiari : György Ligeti, *Egy Aradmegyei román együtes*, în *Emlékkönív Kódaly Zoltán 70 születésnapjára*, szerkeztette Szabolcsi Bence és Bartha Dénes, Budapest, Akademyai Kiadó, 1953, p. 399—404 ; Avasi Béla, *A széki banda harmonizálása* (*Lajtha László gyüjtése és lejegyzése alapján*), Budapest, ,,Néprajzi értesitö'', 36, 1954, p. 25—45 (cu rezumat în l. franceză) ; Lajtha László, *Széki gyüjtes*, Budapest, Zenemükiadó, 1954, 363 p. (Népzenei monográphiák, II). (Piesele nr. 1—29 în transcriere integrală, cu acompaniament.)

înaintea primului război mondial au apărut *taragotul*[72], *armonica de gură* și cea cu butoane, iar între cele două războaie *saxofonul*[73] și *acordeonul*. Oarecum paralel cu aceasta s-a produs și substituirea unor instrumente acompaniatoare, prin altele cu posibilități mai mari : chitara a înlocuit în unele locuri cobza, locul amîndurora a fost luat în general de țambal, care la rîndul său cedează acum pasul în fața acordeonului.

Generatoare a celor mai numeroase aspecte inovatoare, privind îmbogățirea resurselor expresive, ni se pare însă a fi utilizarea pe scară largă a *scordaturilor*[74], la instrumentele cu coarde : la chitară[75], violoncel[76], violă[77], vioară de acompaniament[78] și mai ales la vioara cu rol solistic. În istoria acestui instrument fenomenul nu este tocmai atît de nou, întrucît chiar din secolele trecute scordaturile au fost folosite — cu implicații de ordin tehnic sau expresiv[79] — în practica profesională cultă

---

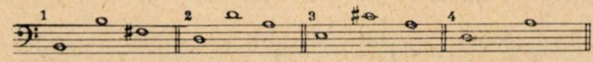
[72] Introdus, către anul 1910, de lăutarul bănățean Luță Ioviță din Dalci — jud. Caraș-Severin. Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale....*, *op. cit.*, p. 92.

[73] Din cele 8 mărimi în care se fabrică astăzi instrumentul construit de Adolph Sax (Cf. Wilhelm Demian, *Teoria instrumentelor*, București, Editura didactică și pedagogică, 1968, p. 132), lăutarii români nu au preluat decît *saxofonul-alto* în *Es*.

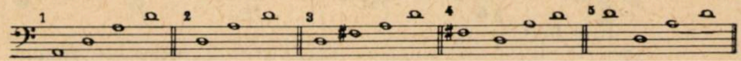
[74] *Scordatura* sau *cordatura* (în opoziție cu *accordatura* = acordajul obișnuit al unui instrument), termen împrumutat din l. italiană (fr. : *violon discordé* sau *violon à cordes ravallées* ; germ. : *Verstimmung*), desemnează modificările acordajului normal. În secolul al XVI-lea, prin această noțiune se înțelegea coborîrea cu un ton a celei mai grave corzi la *lăută*. Vezi *Riemann Musik Lexikon*, Sachteil, Mainz, B. Schott's Söhne, 1967, p. 860—861.

[75] Scordaturile chitarei :

— în Maramureș

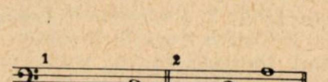


— în Oltenia

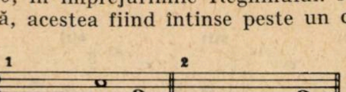


Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale...*, *op. cit.*, p. 120—121.

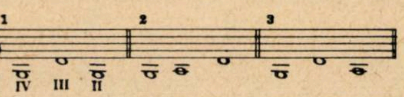
[76] Idem, *ibidem*, p. 136 :



[77] Idem, *ibidem*, p. 134 (pentru prima scordatură). Cea de a doua a fost culeasă de același autor la 27—29. V. 1960, în împrejurimile Reghinului. Amănunt particular : lăutarul cîntă pe toate coardele deodată, acestea fiind întinse peste un căluș tăiat drept.



[78] Idem, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 48 (formula nr. 3 este cea mai obișnuită) :



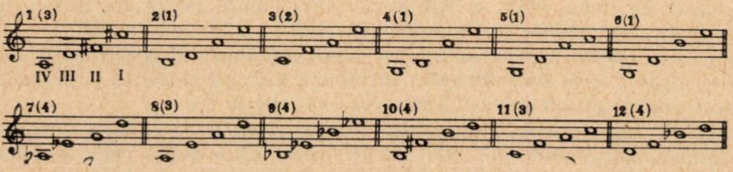
[79] În afara obținerii unor efecte sonore și imitative deosebite, scordaturile simplifică sau elimină anumite dificultăți tehnice. Idem, *ibidem*, p. 39.

a viorii [80]. Din totalul de 23 pe care l-am putut stabili, 12 scordaturi par a fi necunoscute lăutarilor români [81]; ei au preluat pe cît se pare pe celelalte 11, fiind cele mai frecvente și mai răspîndite [82], la care au adăugat o impresionantă contribuție: nu mai puțin de 26 scordaturi apărute în practica populară, profesional-lăutărească a viorii, reprezentînd dovezi ale inventivității instrumentiștilor violoniști sau, parțial poate, eventuale împrumuturi din surse rămase deocamdată neidentificate [83].

---

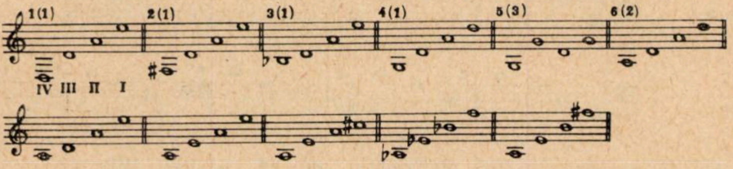
[80] Cf. A. Lefort și Marc Pincherle, *Le violon*, în *Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire* — fondateur Albert Lavignac, directeur Lionel de la Laurencie — 2-ième partie (Technique — Esthétique — Pédagogie), III — Technique instrumentale (instruments à vent, instruments à percussion, instruments à cordes, instruments automatiques), Paris, Librairie Delagrave, p. 1796; *Riemann Musik Lexikon*, *ibidem*; *Grove's Dictionary of music*, fifth edition, edited by Eric Blom, VII (R—SO), London, MacMillan & Co. Ltd., 1954, p. 659—660; David D. Boyden, *The History of Violin Playng from its Origin to 1761 and its Relationship to the Violin and Violin Music*, London, Oxford University Press, 1965, p. 226—227.

[81] Comparînd datele din lucrările menționate în nota anterioară cu cele cuprinse în studiul lui Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 39—47, aceste scordaturi sînt:



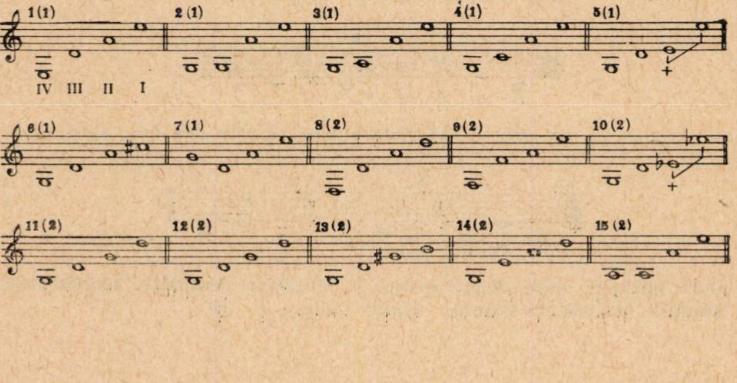
Legendă: 1. folosită de Emmanuele Barbella și Bartolomeo Campagnoli; 2. Niccoló Paganini; 3. Pietro Nardini; 4—6. Michel Corrette; 7—12. Heinrich von Biber. Cifrele din paranteză reprezintă *numărul de coarde cărora li se modifică tensiunea normală*.

[82] Idem, *ibidem*, — scordaturi provenind, poate, din practica cultă a viorii:



Au fost folosite astfel: 1. Antonio Lolli; 2. Pierre Marie François de Baillot; 3. Niccoló Paganini; 4—6. Heinrich von Biber; 7. Charles Auguste de Bériot, Jacques Féréol Mazas, François Hubert Prume; 8. Pietro Castrucci, Giuseppe Tartini, Michel Corrette; 9. Heinrich von Biber, Thomas Baltzar, John Playford; 10. Niccoló Paganini; 11. Gustav Mahler (prima violină solo din *Simfonia a IV-a* în Sol major, partea a 2-a).

[83] Vezi Tiberiu Alexandru, *Vioara...*, *op. cit.*, p. 39—47 (pentru scordaturile 1—25). Ultima scordatură a fost culeasă de autor la 12. VI. 1954, de la lăutarul Ion Fălcoi din Brădiceni — jud. Gorj.



Nu putem încheia acest capitol fără semnalarea celor mai actuale tendinţe cu caracter înnoitor, aparţinînd ultimelor decenii, şi anume:

— combinarea în formaţii şi ,,ansambluri'' a unor instrumente populare *de acelaşi fel* (fig. 8), urmărindu-se augmentarea volumului lor sonor;

— combinarea de instrumente populare *diferite*, avîndu-se în vedere înmulţirea efectelor de culoare sonoră, ca rezultat al diversificării timbrale;

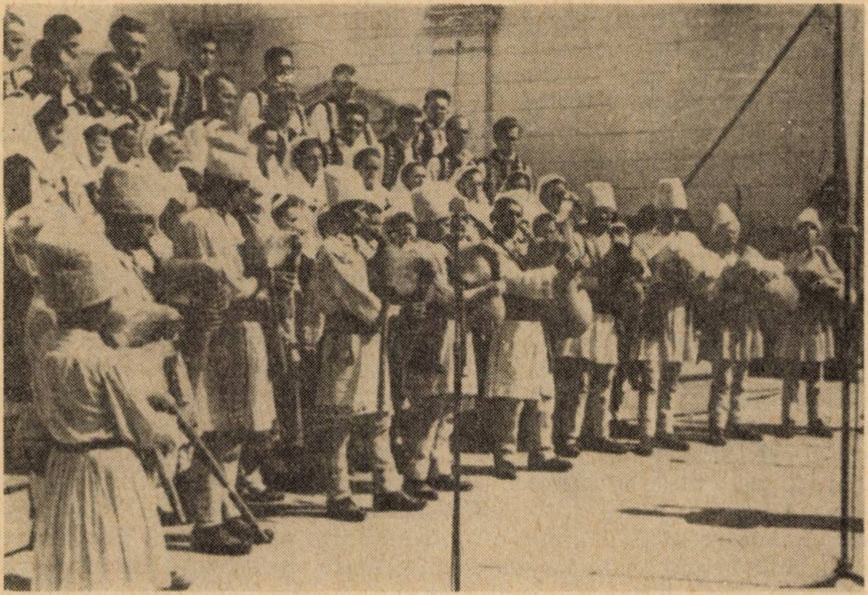
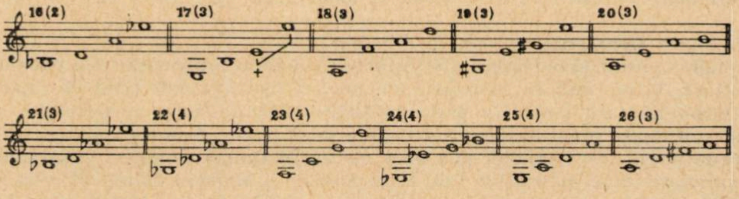


Fig. 8. — ,,Ansamblu'' de cimpoaie din Bătrîni — jud. Prahova (foto 5.576 — Arhiva I.E.F.).



Obs. : + = se calcă cu acelaşi deget deodată pe amîndouă coardele. Între procedeul acordării viorii cu *1 semiton mai sus* (vioara lui Dumitru Bădic din Dumitreşti — jud. Vrancea — I. 6.604/AIEF, 13. X. 1938) sau cu *1 ton* (Mihalache Vlădilă din Dăeni — jud. Tulcea — I. 7.942/AIEF, 13. VI. 1940, culegător Emilia Comişel) — aplicat şi în muzica cultă (vezi nota 82 ex. 10 şi 11) — şi coborîrea întregului diapazon cu aceleaşi intervale, lăutarii români par să aibă preferinţă pentru această ultimă practică; cu *1 semiton mai jos*: vioara lui G. Dudu din Năruja — jud. Vrancea (I. 5.972/AIEF); cu *1 ton mai jos*, viorile lăutarilor: Ştefan Cucocea din Năruja — jud. Vrancea (I. 5.942/AIEF, 29. VII. 1938, culegător Constantin Bugeanu), Alexandru Florea (I. 5.941/AIEF), Constantin Viorean din Poseşti — jud. Prahova (I. 5.510/AIEF, 13. III. 1943, culegător Emilia Comişel) ş.a.

— tendința netă de evoluție a „tarafului” mic tradițional, spre forma de orchestră populară [84];

— creșterea ponderii instrumentelor de suflat în componența formațiilor instrumentale, fenomen comportînd o latură involutivă pentru vioară, care, pierzîndu-și rolul solistic, rămîne în minoritate chiar ca instrument de acompaniament.

Tot ceea ce am cuprins pînă acum în această privire de ansamblu se datorează, în cea mai mare parte, mersului înainte al lucrurilor, în chip firesc și ireversibil. Nu este însă mai puțin adevărat că se poate vorbi aici și de influența pozitivă a unor *factori stimulatori* ai noului. Înnoirile la care ne-am referit (ca și altele de mai mică importanță pe care nu le-am mai menționat) au avut loc pe fondul deosebitei muzicalități a poporului român, dar, pe lîngă această însușire au mai contribuit : excepționala creștere a mișcării artistice de amatori [85], dezvoltarea orchestrelor populare de stat și a ansamblurilor profesioniste cu profil folcloric, precum și sprijinul oficial pe care statul l-a acordat păstrării tradiției unor instrumente populare ; au existat încercări dirijate de perfecționare a *naiului* și *cobzei* [86], s-au înființat clase de predare în învățămîntul mediu muzical, care au dat bune rezultate [87] și s-au tipărit metode pentru învățarea unor asemenea instrumente [88].

În România de astăzi, ca urmare a intensificării circulației generale a oamenilor și a strîngerii legăturilor dintre sat și oraș, concomitent cu răspîndirea în fiecare colț al țării a mijloacelor moderne de comunicare (carte, presă, film, radio și televiziune), pătrunderea culturii de tip citadin în mediul rural este tot mai puternică. Procesul de apropiere între creația populară și cea cultă, conturat în special în perioada celor 25 de ani de la eliberare, va cunoaște în viitor înfățișări și mai pregnante. Datorită premiselor ce s-au creat pînă acum este de așteptat ca aspectele înnoitoare să apară în anii următori în număr și mai mare, în toate domeniile vieții cultural-artistice. Perioada marilor sinteze poate fi considerată deschisă. În această perspectivă, pe măsură ce ajunge să dispună de o *tradiție pro-*

---

[84] Florin Georgescu, *Folclorul și mișcarea artistică de amatori*, în „Revista de folclor” București, IV, 1959, nr. 1—2, p. 110—111. Vezi și Adrian Vicol, *Puncte de plecare pentru îmbunătățirea activității formațiilor instrumentale de amatori*, în „Muzica”, VI, 1956, nr. 10, p. 18—19.

[85] Cf. Florin Georgescu, *op. cit.*, p. 97—99.

[86] Lungirea gîtului și reducerea dimensiunilor cobzei la proporțiile unei mandoline (încercare nefinalizată, întreprinsă în Institutul de folclor, instrumentul fiind destinat orchestrei populare „Barbu Lăutaru”, care în perioada 1949—1953 desfășura o activitate cu caracter experimental sub egida Institutului) ; construirea unui *cvartet de cobze* (sopran, alto, tenor și bas) de către luthierul Ion Paraiciuc și a unui *nai* cu 24 tuburi metalice, acordabile prin pistoane cu înșurubare, după indicațiile Col. Dinu Stelian — Maestru emerit al artei (Ansamblul M.F.A. — 1949—1950). Instrumentele se păstrează astăzi în muzeul Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din București. O încercare de construire a unui *nai de acompaniament* (cu 15 tuburi din lemn de fag fiert) a aparținut etnomuzicologului Ilarion Cocișiu (1910—1952). Cf. Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale....*, *op. cit.*, p. 74—75 și 117—118.

[87] Clasa de *nai* a lui Fănică Luca — Artist emerit (1894—1968), de la Liceul de muzică nr. 1 din București, a format elemente valoroase cum sînt Damian Luca, Constantin Dobre, Radu Simion, Damian Cîrlănaru, Gh. Zamfir ș.a., care vor continua tradiția acestui instrument. Apud Tiberiu Alexandru, *Fănică Luca*, în „Revista de etnografie și folclor”, București, tom 14, 1969, nr. 2, p. 152.

[88] Vezi Ion Zlotea — Constantin Zamfir, *Metodă de cobză*, București, ESPLA, [1955], 97 p., și Constantin Gh. Prichici, *Metodă de țambal*, București, ESPLA, [1956], 145 p.

prie [89], noul devine element motric şi factor generator în continuare pentru alte forme izvorînd din dinamica raportului tradiţiei cu inovaţia, care vor lărgi permanent orizontul culturii făurite de poporul nostru, pe parcursul a două milenii de existenţă [90].

À PROPOS DE QUELQUES ASPECTS INNOVATEURS DANS LA PRATIQUE DE LA MUSIQUE POPULAIRE INSTRUMENTALE

Dans son ouvrage l'auteur se propose de montrer, d'une manière succinte et systématique, les aspects principaux et spécifiques du dualisme *tradition-innovation*, considérés du point de vue *organologique*, dans la musique populaire roumaine.

Après une courte analyse théorique dans laquelle est mentionnée aussi l'opinion de Constantin Brăiloiu sur le problème en discussion, les aspects innovateurs sont groupés en trois grandes catégories envisageant : A) *la construction des instruments de musique* ; B) *la technique de l'exécution instrumentale* ; C) *l'enrichissement des moyens d'expression.*

Les innovations appartenant à la première catégorie et comprenant en même temps des perfectionnements à caractère *ergologique*, sont divisées par l'auteur en plusieurs groupes qui concernent : 1) la substitution des matériaux traditionnels de construction par des produits « semi-ouvrés» de l'industrie, 2) l'adaptation de certains instruments afin de servir à des buts utilitaires, 3) le perfectionnement de quelques anciens instruments populaires, 4) l'accomplissement de transformations et d'adaptations aux instruments modernes assimilés dans la pratique instrumentale populaire, 5) l'appropriation de l'adresse dans la construction de tels instruments modernes, accessoires et outillages confectionnés avec des moyens industriels, 6) la création de divers instruments populaires inédits — et 7) la spécialisation « en proportion de masse » (dans un nombre d'agglomérations rurales) et même par phases de production (la division du travail à l'intérieur d'un groupe de villages), dans le processus de construction et de mise en valeur des instruments musicaux populaires.

Dans ses considérations sur la deuxième catégorie des phénomènes, l'auteur s'occupe des *solutions et procédés originaux* utilisés par les interprètes populaires, sur le plan de la technique instrumentale ; on y poursuit ainsi les pratiques et les effets particuliers réalisés sur les différents instruments — surtout *aérophones* et *cordophones* — autant par les artistes populaires non-professionnels que par les ménétriers.

En ce qui concerne la dernière catégorie d'innovations, on précise tout d'abord qu'elles ne sont pas toutes de date récente, mais qu'on a eu en vue *le caractère de nouveauté rapporté au moment historique* de leur apparition. Plus loin, après avoir montré comment et quand s'est produite l'introduction des nouveaux instruments dans la pratique populaire, aussi bien que les conséquences de ce fait sur la vie folklorique, on souligne l'importance de l'emploi sur une vaste échelle du jeu *à cordes ravallées* (à *scordatura*) sur les instruments cordophones, en accentuant ici la contribution des ménétriers à l'élargissement de la gamme des moyens d'expression.

---

[89] Cf. Nicolae Rădulescu, *op. cit.*, p. 382 (observaţia autorului privind vioara cu pîlnie).

[90] Pentru înlesnirea accesului la unele surse bibliografice şi pentru bunăvoinţa cu care i s-au pus la dispoziţie cîteva din datele cercetării, autorul mulţumeşte pe această cale tovarăşilor Tiberiu Alexandru (şef al sectorului muzical), Gottfried Habenicht şi Adrian Vicol (cercetători ştiinţifici principali), din Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România.

En signalant les plus actuelles tendances à caractère innovateur parues pendant les dernières décennies dans la musique populaire instrumentale et démontrant l'existence tout comme l'influence positive de quelques *facteurs stimulant la nouveauté*, l'auteur tire ses conclusions: il considère que les éléments innovateurs arrivent par la progression du temps à *fonder leur propre tradition*, qui, exceptant la fonction génératrice d'autres mises à neuf, ouvre à la fois la période des grandes synthèses qui sont à attendre pour l'avenir, dans les conditions de la pénétration toujours croissante de la culture citadine dans l'ambiance rurale, et comme résultat d'un contact de plus en plus étroit entre la création artistique professionnelle et la création folklorique.

OBICEIUL COLINDATULUI ÎN ȚARA LOVIȘTEI * (I)

CONSTANTIN MOHANU

A. COLINDATUL FECIORILOR

Specia folclorică cea mai frecventă în Loviștea rămîne fără îndoială colinda și, îndeosebi, colinda laică. Creații anonime avînd menirea unor cîntece de urare, de belșug și sănătate, cu o largă desfășurare epică, ce le apropie adesea de baladă, dar pătrunse și de un anume lirism, colindele din Loviștea impresionează prin ineditul poeziei și al melodiilor ce le însoțesc. Alături de Hațeg, Țara Loviștei, inclusiv Valea Lotrului [1], con-

---

* Lucrarea de față își propune cercetarea de ansamblu a obiceiurilor de iarnă din această zonă de munte. Materialul va apărea în 2—3 numere ale revistei.

[1] Tradiția locală atribuie pînă astăzi numele de Loviștea bazinului Titești, îndeosebi comunelor Boișoara și Perișani (după noua împărțire administrativă), deci în stînga Oltului, cu toate că majoritatea istoricilor din trecut situau Țara Loviștei la vest de Olt, iar unii la nord de Lotru, denumind-o chiar ,,Țara Lotrului''. În sensul tradiției a fost elucidată problema și de Ion Conea, în lucrarea de geografie istorică *Țara Loviștei*, apărută în ,,Buletinul Societății de geografie'' an III, 1934, arătînd că pe Valea Lotrului Loviștea s-a întins mai tîrziu ,,ca unitate administrativă'', drept pentru care dedică lucrarea sa atît Loviștei propriu-zise, cît și țărmului drept al Oltului, cu întreaga vale a Lotrului (ținut denumit în trecut de unii istorici Țara Lotrului, dar și Lytiria). Toate aceste ținuturi au fost cuprinse, pînă la 1833, în plaiul Loviștei intrat în componența județului Argeș, care se învecina în felul acesta, în partea de nord-vest, cu județul Gorj, așa cum arată harta stolnicului Cantacuzino și cum menționează Dionisie Fotino (*Istoria Daciei*, traducerea lui Sion, III, p. 160). În 1833, ca urmare a reformelor administrative inițiate de Regulamentul organic, Oltul devine hotar între județele Argeș și Vîlcea, iar plaiul Loviștei se restrînge, rămînînd numai la răsărit de Olt, unde ființează oficial pînă în 1908, cînd este înlocuit, ca denumire, cu plasa Oltul-de-Sus.

Numele de Loviștea s-a mai folosit oficial, pentru ceea ce fusese pe timpuri (pînă în 1833) vechiul plai al Loviștei, o dată cu raionarea, cînd raionul Loviștea, cu reședința la Brezoi, cuprinde din nou Loviștea propriu-zisă cu întreaga vale a Oltului și satele lotrene pînă la Voineasa. Astăzi atît Loviștea propriu-zisă cît și Valea Lotrului fac parte din județul Vîlcea.

Ținînd seama de poziția geografică, de trecutul istoric comun al acestor locuri intramontane, de dezvoltarea Văii Lotrului în strînsă legătură cu Loviștea propriu-zisă, de numeroasele elemente etnografice și, mai ales, de temele și motivele folclorice ce le apropie atît de mult, nu am cercetat, din punct de vedere folcloric, separat aceste două microzone (Valea Lotrului avînd doar cinci așezări — orășelul Brezoi, Săliște, Malaia, Ciunget și Voineasa), ci le-am considerat ca făcînd parte din aceeași arie folclorică ce nu poate fi denumită decît Țara Loviștei — cuprinsă între cele două defilee ale Oltului, la sud defileul Lotru-Călimănești, iar la nord defileul Cîineni-Turnu-Roșu, comunicînd spre Curtea-de-Argeș prin Posada Perișanilor, iar de jur împrejur fiind străjuită de rama munților. Cu toate deosebirile întîlnite, uneori nu numai de nuanță, cele două microzone se întregesc, se completează reciproc în multe privințe.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 217—230, București, 1970

stituie una din zonele folclorice care au conservat cel mai bine această străveche manifestare poetică a poporului nostru. Sînt sate în care am înregistrat peste 30 de colinde, cu peste 26 melodii diferite, și nu există sat loviștean să nu cunoască măcar 15 colinde și tot atîtea melodii.

Demn de remarcat este însă faptul că obiceiul colindatului păstrează aici, în Loviștea, acele momente din vremuri străvechi care s-au pierdut în alte părți ale țării. Colindele se împart strict după aceste momente, ca într-un ritual, de la legile căruia nu te poți abate : sînt colinde de fereastră, colinde în momentul cînd se intră în casă, colinde de masă, denumite de cele mai multe ori ,,cîntece de masă'', colinde de gazdă, de fecior, de fată, urarea darurilor, colinde de încheiere (de plecare) și colindele cîntate cînd se ivesc zorile. De aici decurge și obligativitatea unui număr de colinde, corespunzătoare momentelor enunțate mai sus, pentru fiecare existînd unul sau mai multe colinde, din care colindătorii pot să aleagă. La cele pentru gazdă, pentru băiat și fată întîlnim colinde speciale pentru o anumită vîrstă : de gazdă tînără, de gazdă bătrînă, de văduvă ; de fată mică, fată de măritat, fată logodită, pentru fetele bătrîne, ,,uitate'' ; de băiat mic, de fecior de însurat.

Sînt de asemenea colinde care reflectă gradele de rudenie : doi băieți frați, trei frați, mai mulți frați ; două surori ; pentru frate și soră.

Sînt colinde speciale pentru unele profesiuni : cioban, fată de cioban, vînător, călăreț, oștean, iar una din colinde (*Judele*) consemnează schimburile comerciale pastorale. Am întîlnit și colinde care reflectă pregnant o anumită realitate istorică, trăită de oamenii acestor plaiuri, situate în imediata vecinătate a Transilvaniei [2].

Colindatul feciorilor constituie evenimentul cel mai important în viața satului din timpul sărbătorilor de iarnă. De aceea trebuie să se desfășoare în mod ireproșabil. Conștienți de acest lucru, băieții din fiecare sat încep pregătirea pentru colindat de la începutul lunii decembrie, uneori chiar din noiembrie. Încă de pe acum se desemnează, în cele mai multe sate, cel care va conduce activitatea colindătorilor de-a lungul sărbătorilor. Sînt rare cazurile cînd acesta se alege doar cu cîteva zile înainte de a începe colindatul.

---

[2] Într-unul din colindele cu cerbul de pe valea Lotrului, locul blestemului-testament, întîlnit în alte colinde cu o temă asemănătoare (,,Cu oasele casa-ți vei clădi/ Cu pielea-ți vei acoperi''), îl ia exprimarea regretului că regele munților nu va mai putea să-și revadă locurile de unde a fost silit să se pribegească din atîtea și atîtea motive : ,,Săgeată mugeată/ Fire-ai blestemată !/ Tu dac-ai fi fost/ O dalbă flintulică/ Tu mi-ai fi pocnit/ Eu te-și fi auzit/ Și mi-aș fi făcut/ Două, trei sărite/ Peste-un vîrf de munte,/ Peste-un vîrf de deal/ Tot la deal, la deal, /Tot către Ardeal/ Că-i locul cu drag''. În acest caz — unic în poezia colindelor — colindul respectiv și-a pierdut funcția inițială (testamentul fiind implicit o urare), căpătînd o altă funcție, atît de legată de istorie, prin capacitatea lui de a îngemăna în țesătura-i poetică aspirații naționale. Ca și doinele și baladele, colindele sînt expresie fidelă a unei inimi comune tuturor românilor dovedind încă o dată, în modul cel mai elocvent, cum creația orală reprezintă însumarea unor valențe spirituale de înaltă clasă artistică.

În majoritatea satelor [3] i se spune ,,şeful băieţilor". În Cîinenii-de-Argeş, Cîinenii-de-Vîlcea [4], Sălişte, Malaia, Ciunget, Voineasa i se spune ,,vătaf" ; ,,vătaşă" — în Boişoara ; iar în Cucoi — ,,primarul băieţilor". În Cîinenii-de-Argeş pe lîngă ,,vătaf" i se mai spune şi ,,tartorul băieţilor". În toate satele şeful băieţilor este de cele mai multe ori şi casier. În trecut termenul cel mai frecvent pentru desemnarea conducătorului colindătorilor era acela de ,,vătaf", nume purtat şi pe linie administrativă de cel care conducea plaiul Loviştei pînă în 1908, cînd ,,plaiul" ca denumire administrativă este înlocuit cu aceea de ,,plasă". Vătaful va dirija pregătirea pentru colindat şi, aproape în toate satele, va organiza jocul şi petrecerile tineretului de-a lungul sărbătorilor de iarnă. Vătaful trebuie să se bucure de încredere, autoritate şi bineînţeles să aibă o conduită ireproşabilă. De obicei se alege dintre cei care ştiu cel mai bine colindele şi din cei care au făcut armata, dar încă nu s-au căsătorit.

Alegerea conducătorului cetei de colindători se face în mod firesc, fără un ceremonial anume. Feciorul care se bucură de cea mai mare autoritate şi cunoaşte cel mai bine colindele se impune de la sine. Atribuţiile lui ţin pînă la sfîrşitul sărbătorilor, însă uneori se prelungesc — în ceea ce priveşte organizarea jocului şi a petrecerilor — şi în restul anului. Organizarea feciorilor în ceată implică o anume disciplină, respectarea hotărîrilor luate în comun fiind supravegheată de vătaf, dar nu putem vorbi de un caracter de ,,disciplină militară" ce îl îmbracă — sau îl îmbrăca pînă nu de mult — strînsul în ceată al feciorilor din unele sate din Transilvania (Lisa, de exemplu, de lîngă Făgăraş).

Din informaţiile primite rezultă că în toate satele, atît din stînga cît şi din dreapta Oltului, s-a colindat dintotdeauna, n-a existat an — nici chiar în timpul războiului — în care să nu se colinde. În Ciunget — sat nou — ni s-a relatat că ,,acum vreo 50 de ani cînd de-abia se-njghebaseră cîteva case, veneau din Malaia şi colindau — dar, se-ntîmpla şi să nu vină cînd era vreo iarnă grea". În cazul satelor prea mici, al cătunelor, băieţii din sate diferite fac ceată comună, cum se întîmplă în Gruiul-Lupului şi Blănoi, unde dintotdeauna feciorii au colindat împreună. Tot ceată comună se face în Clocotici şi Bradu ca şi în Surdoi şi Poiana.

Sînt şi cazuri cînd unele cătune, fiind prea mici şi prea apropiate unele de altele, se grupează în jurul unui sat, formînd o ceată mai mare de colindători : astfel feciorii din Corbu, Golotreni, de pe malul drept al

---

[3] În urmărirea fiecărei probleme în parte, legate de obiceiul colindatului, enunţarea satelor cercetate se va face, pentru malul stîng al Oltului, de la sud spre nord, urmînd vechiul drum al Loviştei, care unea Curtea-de-Argeş cu Cîinenii, iar pentru malul drept al Oltului, de la nord spre sud, pînă la Brezoi, iar de acolo spre vest urmînd valea Lotrului. Ordinea va fi următoarea : Perişani, Mlăceni, Cucoi, Titeşti, Bratoveşti, Clocotici, Copăceni, Racoviţă, Bumbuieşti, Gruiul-Lupului, Boişoara, Găujani, Grebleşti, Cîinenii-de-Argeş, Cîinenii-de-Vîlcea, Robeşti, Balota (Sărăcineşti), Călineşti, Proieni, Brezoi (singurul orăşel), Sălişte, Malaia, Ciunget, Voineasa. După noua reformă administrativă toate aceste localităţi sînt cuprinse în 7 comune : Perişani, Racoviţă, Boişoara, Cîineni, Brezoi, Malaia, Voineasa. În trecut numărul comunelor era dublu.

[4] Situate de o parte şi de alta a Oltului şi legate prin podul de peste rîul abia ieşit din defileul Cîineni-Turnu-Roşu aceste două sate au făcut parte pînă acum două decenii din judeţe diferite, respectiv Argeş şi Vîlcea. În urma reformelor administrative ambele sate constituiau limita nordică a fostei regiuni Argeş, iar astăzi aparţin judeţului Vîlcea, ca întreaga Lovişte. Deşi oficial au fost denumite Cîinenii-Mici şi Cîinenii-Mari, păstrăm denumirea veche, singura care circulă şi astăzi în satele respective.

Oltului, şi cei din Drăgăneşti şi Văratica (sate mici, izolate sub pădure, pe malul răsăritean al Oltului, şi care nu pot comunica cu primele două situate la şosea, decît peste Olt cu barca) fac ceată comună cu cei din Proieni. Aşa cum şi alte aşezări foarte mici se asociază cu satul mai mare din care s-au desprins: Pripoară cu Perişani; Priloage cu Grebleşti; Ţuţuleşti cu Racoviţă; Valea-lui-Stan cu Brezoi; Păscoaia cu Sălişte; Valea-Măceşului şi Voineşiţa cu Voineasa. Chiar dacă din aceste aşezări mici nu sînt feciori în ceată ele tot sînt colindate de una din cele două cete ale satului mai mare vecin. Menţionăm că feciorii din Cîinenii-de-Vîlcea merg cu colindul şi la Rîul-Vadului, de unde niciodată n-a venit nimeni în ceata Cîinenilor.

Din motive lesne de înţeles, în asemenea cazuri nu menţionăm decît satul care reprezintă majoritatea cetei de colindători şi ale cărui informaţii oferite caracterizează şi satele vecine asociate în timpul colindatului. Tot din dorinţa de simplificare, dintre satele fostei comune Perişani (Poiana, Surdoiu, Pripoară, Băiaşu, Perişani, Mlăceni, Spin, Podeni) nu menţionăm decît Perişanii şi Mlăcenii, care oferă nota specifică şi pentru celelalte.

Putem afirma că în nici una din comunele care fiinţau în trecut în Loviştea nu există o aşa mare asemănare ca între satele şi cătunele fostei comune Perişani. Chiar în cele două menţionate — sate mult mai mari decît celelalte — obiceiurile sînt identice. Astăzi comuna Perişani include şi satele Cucoi, Titeşti şi Bratoveşti din fosta comună Titeşti, dar aceste trei sate prezintă diferenţieri atît faţă de fosta comună Perişani, cît şi de la sat la sat, de cele mai multe ori.

Tinerii care s-au hotărît să săvîrşească, în anul în curs, un ritual vechi de secole încep în lungile nopţi de iarnă repetarea sau învăţarea colindelor, acasă la vătaf, la unul dintre ei, la un bătrîn care ştie bine colindele, dar, mai ales, în şezătoare[5]. Aici, printre alte cîntece şi jocuri de şezătoare, unele la fel de arhaice ca şi colindele, tinerii învaţă unul de la altul colindele de fereastră, colinde de masă şi pentru gazdă şi, cu deosebire, colindele de băiat şi pe cele pentru fete. Astfel că după ce un *Ion* şi o *Ileană* sînt îndemnaţi să se sărute, aşa fiind jocul (*Gajurile*, *Craii*, etc.), aceiaşi vor apărea în colind alături, însoţiţi: ,,Unde-i *Ion* şi cu *Ileana*,/ Unde sînt ei cei frumoşi?/ Ei să-mi fie sănătoşi!". Colectivitatea le-a declarat celor doi ceea ce ei nu au îndrăznit să-şi mărturisească. Sub acest aspect se poate intui o legătură între unele cîntece şi jocuri din şezătoare al căror sens este ,,destinarea unui cuplu" şi colindele de fată şi băiat, care, aproape în exclusivitate, se termină printr-o urare de căsătorie[6].

Trebuie menţionat însă că în şezătoare colindele se cîntă numai în perioada de pregătire a colindatului, după sărbători ele nu mai sînt nici măcar pomenite. Iar fetele niciodată nu cîntă colindele, nici în perioada de pregătire. Ceea ce nu înseamnă că nu le pot memora. Astfel se explică faptul că într-un sat (Călinești) am găsit informatori asupra colindelor și printre femeile în vîrstă, care au afirmat că le rețin din ,,șezătoare'', iar în satul Gruiul-Lupului cel mai bun informator era corectat adesea de o bătrînă de 70 de ani. Informatorii mai în vîrstă din Bumbuiești mi-au declarat că, pe cînd erau feciori, aveau totdeauna teamă de o femeie, Stanca Vîlcului, care ,,dacă greșeau un cuvînt, îi dădea afară din casă''.

---

[5] Sînt şi cazuri (Titeşti) în care feciorii cîntă colindele în şezătoare numai cînd le-au învăţat bine, după o pregătire prealabilă ,,ca să nu se facă de rîs în faţa fetelor".

[6] Aproape că nu există seară a lui decembrie pînă în ziua de Ajun în care să nu se cînte colindele în şezătoare, tot repertoriul, dar mai ales colindele de fată şi de băiat, cîteodată fiind ,,colindaţi" toţi cei de faţă. În felul acesta putem afirma că, de cele mai multe ori, colindatul se săvîrşeşte cu adevărat în şezătoare, noaptea de Crăciun fiind una de protocol pentru colindători şi constituind un prilej de a-şi lua rămas bun de la colinde, după ce le-au executat ireproşabil la casa fiecărui sătean.

În general în întreaga Loviște colindă băieții începînd de la 15—16 ani pînă la vîrsta însurătorii [7] și chiar ,,flăcăii tomnatici''. Rar sau aproape de loc merg cei căsătoriți și numai atunci cînd sînt rugați de băieți ca să-i ajute, numărul lor fiind prea mic ca să constituie o ceată. În unele sate fac cete aparte cei căsătoriți și merg să colinde pe la familiile celor din ceată, pe la neamuri sau pe la prieteni (Titești, Boișoara). Asta o fac mai mult ca să-și ,,petreacă'', să-și mai aducă aminte de cînd erau ei ,,junii buni colindători''.

Pe Valea Lotrului (Malaia, Ciunget, Voineasa), pînă nu de mult, colindau, alături de băieți, și ,,oamenii însurați și bătrînii cei mai bătrîni''. Dar ,,încet, încet s-au lăsat bătrînii''.

Demn de reținut este că în Loviștea nu prea se folosește termenul ,,colindător''. Se spune rar ,,Au venit colindătorii'', dar se spune întotdeauna ,,Au venit băieții'', aproape toți băieții din sat fiind acum ,,colindători'', și de-a lungul sărbătorilor de iarnă, mai tot timpul împreună, nedespărțiți la colindat, la joc și la petrecere. La pregătirea pentru colindat participă cu toții, dar care nu a învățat suficient colindele, de cele mai multe ori, nu este primit în ceata colindătorilor : ,,ce să caute cu noi dacă nu știe să cînte''. Dintre cei care nu au învățat sau le știu mai puțin, se alege unul care va purta sacul cu darurile colindătorilor. Dacă nu va învăța, tot el va purta sacul și anul viitor, dacă vrea să rămînă în ceată.

În general ceata de colindători se constituie chiar la începutul pregătirii. Însă de multe ori definitivarea ei are loc cu cîteva zile înainte de Ajun, cînd vin și tinerii plecați la diverse lucrări în afara satului. În toate satele Loviștei ceata colindătorilor poartă denumirea de ,,preucă'' [8], termen ce desemnează un grup în componența căruia nu intră un anumit număr de colindători, acest număr putînd fi cît de mare, însă niciodată mai mic de șase, număr necesar pentru a se putea cînta în cete de cel puțin trei colindători, în ,,strane'' [9], toate colindele, cu mici excepții, fiind cîntate antifonic.

---

[7] În colindele de la fereastră, colinde de ceremonial, care în majoritate se constituie ca niște *Colinde despre colind*, așa cum în lirică avem cîntece despre cîntec, întîlnim versuri care ne indică cine sînt chemați să împlinească ,,legea'' colindatului : ,,Junii buni colindători/ Cei mai buni cugetători'' — deci tinerii cu cel mai curat ,,cuget''. Drept pentru care în aceleași colinde ceata colindătorilor este reprezentată alegoric printr-un stol de porumbei — simbol al purității specifice actelor rituale.

[8] Termenul ,,preucă'', cu sensul de ,,grup sau ceată de colindători'', nu l-am găsit atestat în nici o culegere de colinde din cele tipărite pînă azi. Nu e consemnat nici în dicționarele limbii române, inclusiv cele dialectale. Cu un sens diferit de cel atribuit în Țara Loviștei, cuvîntul e atestat în *Dicționaru limbii românești*, tipărit la Iași, în 1939, de A. Scriban. Autorul citează texte care arată răspîndirea lui în Moldova : ,,o preucă de cai'', ,,preucă'' fiind definit ca o variantă de la ,,priocă'', întîlnit în Ilfov (Muntenia), cu sensul de ,,herghelie mică''. Termenul ,,preucă'' din Loviștea ar putea fi derivat și de la un verb din slava veche : *priuciti* cu sensul de ,,a domestici ; a obișnui pe cineva a face ceva, a învăța ceva într-un anume fel''. Dacă luăm în considerație faptul că termenul *preucă* l-am găsit în unul din satele Loviștei (Bumbuiești) la cei mai bătrîni și în expresia ,,Veneau băieții *preucă*''—referindu-se la ceata de călăreți din alaiul ginerelui spre casa miresei, putem desprinde sensul arhaic al cuvîntului, acela de ,,grup''. indiferent că în vechime desemna grupul de călăreți sau acela al colindătorilor. Prezența vie a termenului astăzi se datorește tendinței generale a colindelor de a păstra neștirbit textul, tendință reflectată și de păstrarea unor forme verbale specifice secolului al XVI-lea (,,Cin' pe tine bun te-au *fapt*''). Paralel s-au păstrat și vechile noțiuni ce se încadrează unei terminologia a colindatului.

În majoritatea satelor se alcătuiesc cîte două preuci. Atît preucile cît și stranele se constituie în primul rînd pe criterii artistice, în fiecare grup trebuie să fie cîțiva care să știe mai bine colindele. Însă întotdeauna o preucă cuprinde feciorii din aceeași parte a satului, din ulițe vecine, aceștia mergînd și la aceeași șezătoare. În constituirea stranelor (două sau mai multe) intervine uneori — după criteriul artistic — și criteriul prieteniei sau acela al rudeniei. Componența preucii se schimbă de la an la an: feciorii cei mai în vîrstă se căsătoresc și vin alți tineri care le iau locul. Fiecare preucă se pregătește separat, dar de multe ori la pregătire se întîlnesc ambele preuci, cînd se desemnează și vătaful băieților pe întregul sat, ales dintre cei doi șefi de preucă, atunci cînd nu a fost ales chiar de la începutul pregătirii.

Dată fiind legătura indisolubilă între text și melodie, colindele se învață și se repetă cîntîndu-se în grup, ceata respectivă urmînd pe cel care le știe mai bine, începătorii cîntă cu o voce mai scăzută pînă învață. Chiar de la început se cîntă antifonic, în acest scop fiecare strană avîndu-și conducătorul ei, la una din strane acesta fiind chiar șeful preucii. Nu se învață separat textul. Chiar informatorii cei mai buni recurg la melodie pentru comunicarea textului. Dintre toate satele cercetate numai în trei am găsit textul notat în ,,caiete de colinde'' (Titești, Robești, Voineasa). În cazul acesta, textul transcris a fost confruntat cu cei mai buni informatori.

În cea mai mare parte melodiile diferă de la sat la sat. Colindătorii intenționat nu vor să cînte ca în satul vecin. La o repetiție în satul Bumbuiești, în decembrie 1965, șeful băieților a întrerupt spunînd : ,,Nu e bine, e ca la Boișoară''. Am întîlnit foarte rar în același sat două texte pe aceeași melodie, însă niciodată două melodii pentru același text. Menționăm că în unul din sate (Găujani) am întîlnit un colind care începe cu recitativ (*La inimile cîmpilor*), așa cum *Ziorile* se încheie prin recitativ (Nu vă revărsați!) în satul respectiv și în două sate vecine (Boișoara, Bumbuiești) precum și în Brezoi.

Colindele trebuie învățate toate, fiecare cu melodia lui, ,,pentru că nu știi ce pretenție are omul''. Preferințele unor gazde ajung să fie cunoscute de toți. Se întîmplă ca și colindele să fie denumite după numele celor care le preferă ,,Colindul lui N. . .'' (Cîinenii-de-Argeș, Voineasa, Gruiul-Lupului).

Sînt și colinde care, pentru că nu s-a ivit prilejul a fi cîntate, se uită. Astfel colindul de fată logodită, din satul Boișoara, nefiind ani de-a rîndul nici o fată logodită în momentul cînd umblau colindătorii, a fost scos din repertoriu într-un timp. Dar, odată oferit prilejul, feciorii aleargă la bătrîni și-nvață colindele pe care nu le știu. Însă de cele mai multe ori la pregătire, mai ales la început, participă și oameni însurați și chiar bătrînii ,,care îi îndreaptă pe băieți acolo unde greșesc''.

---

[9] Termenul cu un sens apropiat celui de aci este consemnat de Candrea în *Dicționaru enciclopedic ilustrat*: ,,corul unei biserici împărțit în două grupuri: *strana dreaptă* și *strana stîngă*''. Cu totul nouă ne apare forma *strănaș*, derivată de la *strană* și desemnînd pe conducătorul acesteia. Termenul *strănaș* l-am înregistrat într-un singur sat (Bratovești).

Nu am întîlnit în nici un sat colinde noi : repertoriul este cel vechi. În cîteva cazuri am găsit colinde împrumutate de la alte sate, ,,aduse''[10].

La pregătirea colindătorilor participă uneori și feciorii mai mici care nu vor merge la colindat în anul acela ; ei vin să învețe colindele, ,,vin ca ucenici'', ni s-a relatat în satele Perișani și Mlăceni.

După ce colindătorii s-au pregătit îndelung, se strîng cu toții în ziua de Ajun la unul dintre fruntașii lor și își împart satul în două (după numărul de case) : în fiecare parte a satului va colinda cîte o preucă, în așa fel încît pînă în zorii zilei să nu rămînă nici o casă necolindată. În satele mici colindă o singură preucă, nu se mai împarte satul în două.

Desfășurarea în condiții optime a colindatului depinde în mare măsură de conducătorii stranelor. Ei trebuie să știe la perfecție atît textul cît și melodia. De cele mai multe ori, dar mai ales la pregătire, ,,șeful'' stranei începe primul grupul de versuri ce revine unei strane (de unde și denumirea de ,,înaintaș''), fiind urmat de ceilalți. Conducătorul stranei este denumit diferit de la sat la sat : ,,cap de strană'' (Perișani, Mlăceni, Titești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Cîinenii-de-Argeș, Robești, Balota (Sărăcinești)[11] ; ,,șef de strană'' (Cucoi, Cîinenii-de-Vîlcea) ; ,,strănaș'' (Bratovești) ; ,,înaintaș'' (Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani, Greblești, Călinești, Proieni).

În satele de pe Valea Lotrului nu se folosește termenul de,,strană'', cetele mai mici fiind numite tot preuci, iar conducătorul lor tot ,,șef de preucă'' (preuca întîi, a doua etc. . . .).

Dacă înainte preuca se împărțea în ,,strane'' sau ,,preuci mai mici'', cît de multe, astăzi, în majoritatea satelor, preuca se subîmparte numai în două strane.

O strană cîntă două versuri din colind și refrenul respectiv, strana următoare continuînd cu alte două versuri și refrenul. În cazul în care strana care urmează nu ,,intră'' imediat, îi ia versurile altă strană, atunci cînd preuca se împarte în mai multe cete, sau chiar strana care a cîntat înainte, cînd preuca e împărțită numai în două strane. Principalul este să nu se greșească și să nu se sară din colind. Și astăzi, dar mai ales în trecut, nu termină bine o grupă că cealaltă ,,intră peste ea'' producînd o polifonie rudimentară.

---

[10] Astfel, în satul Titești colindul *Sub cer verde răsărit* (tipul ,,Prădarea raiului'') a fost adus de la Bumbuiești ; colindul *Colo sus, Doamne, mai sus* (o contaminare între tipurile ,,Scalda'' și ,,Ce-i mai bun pe-acest pămînt'') a fost adus în Călinești de la Greblești ; *Ziorile*, care se cîntau mai înainte la Robești, erau aduse de la Găujani ; în Săliște am găsit două colinde aduse de la Călimănești (hotarul sudic al Loviștei) : *Ferice, ferice* (colind de gazdă) și *Ziorile* cu motivul ,,Fiu căutat de maică'', deși mai exista un tip de *Ziori* local care se aseamănă cu majoritatea colindelor de *Ziori* întîlnite în zona cercetată. (Menționăm că Săliștea este singurul sat în care am găsit două tipuri diferite pentru *Ziori*.) Asupra colindului pastoral intitulat *Judele* ni s-a relatat în satele din stînga Oltului (Copăceni, Clocotici, Gruiul-Lupului) că ,,a fost adus de pe Lotru de Stanciu haiducul, care a haiducit în ,,Munții Lotrului''. Astăzi, deși l-am înregistrat în toate satele lotrene, colindul se prezintă mai realizat artistic în satele în care ,,a fost adus''.

[11] Vechea denumire a satului, Sărăcinești, luată — așa cum mărturisesc bătrînii — de la muntele Sărăcinul, a fost înlocuită în ultimii ani cu aceea de ,,Balota'', împrumutată tot unui munte. Vom menționa întotdeauna atît denumirea nouă a satului cît și pe cea veche între paranteze. Menționăm că aceasta din urmă circulă mai mult, atît în satul respectiv, cît și în cele vecine.

Așa cum reiese din unele relatări, în trecut strana a doua intra întotdeauna reluînd ultimul vers cîntat de strana precedentă. Repetarea versurilor era obligatorie la cîntecele de ritual. Astăzi repetarea versurilor se face mai rar. Am întîlnit-o însă aproape în toate satele la colindele intitulate *Ziori*.

Fiecare strană începe cu o voce cît mai ridicată care se coboară apoi în versul al doilea. Ultimele două versuri (care constituie, de obicei urarea) se cîntă împreună de ambele strane. La toate colindele urarea se cîntă, nu se recită. Se recită în întregime, scandat, numai *Urarea colacului*.

În nici unul din satele Loviștei, inclusiv Valea Lotului, colindătorii nu sînt însoțiți de instrumente muzicale. Ei poartă, de cele mai multe ori, o bîtă de corn, frumos încrustată cu briceagul — simbolul păstoritului. Se îmbracă mai îngrijit, dar nu sărbătorește, în costum de sărbătoare vor apărea a doua zi în sat sau la horă, la fel ca și gazdele care îi primesc.

Din fiecare preucă se desemnează întotdeauna cineva care are misiunea de a purta sacul, desagii pentru colaci și alte daruri sau damigeana de țuică. Acesta este numit ,,iapă'' în cinci sate din stînga Oltului (Bratovești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Cîinenii-de-Argeș); în majoritatea satelor de pe țărmul drept al Oltului (Cîinenii-de-Vîlcea, Călinești, Proieni), precum și în satele de pe Valea Lotrului (Sălişte, Malaia, Ciunget, Voineasa), excepție făcînd Brezoiul, unde este numit ,,hamal''. În alte sate este numit ,,măgarul băieților'' (Cucoi, Bumbuiești, Boișoara, Gruiul-Lupului, Greblești, Robești, Balota — Sărăcinești); i se mai spune ,,desăgar'' (Titești, Găujani), iar în Perișani și Mlăceni i se spune ,,povolnic''. În trecut, el rămînea la ușă uneori și intra numai cînd erau chemat să ia colacul, țuica sau alte daruri, atunci cînd acestea se dădeau colindătorilor pe lîngă bani.

În unele sate ,,iapa'' este adesea ținta glumelor celor din casă sau a colindătorilor, așa cum se poate vedea și din *Minciuna colacului* (Voineasa). Dar în majoritatea satelor atmosfera sobră a colindatului nu lasă loc unor astfel de glume. În Cîinenii-de-Argeș, la casele unde sînt fete de măritat, ,,iapa'' începe ,,să necheze'' și nu încetează pînă nu aduce colacul (și astăzi, dar mai ales în trecut, la casele unde sînt fete de măritat colindătorii primesc colac).

Termenul de ,,colind'' este folosit azi în toată Loviștea. Colindele de masă sînt denumite însă și ,,cîntece de masă''. Rareori li se mai spune ,,cîntece'' și la colindele de la fereastră. Uneori chiar colindele pentru gazdă (stăpînul și stăpîna casei) sînt denumite ,,cîntece''. Cele de băiat sau de fată niciodată însă nu vor fi numite ,,cîntece'', și numai *colinde*.

Paralel cu termenul ,,colind'' am găsit uneori și pe acela de ,,colindec''[12], în satele Perișani, Mlăceni, Cucoi, Titești, Bratovești, Clocotici, Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani, Săliște, Călinești, atît la tineri dar mai ales în pronunția celor bătrîni. Se pare că în trecut forma ,,colindec'' era generală.

---

[12] Menționăm că termenul ,,colindec'' nu l-am întîlnit nicăieri în alte culegeri de folclor și nici în dicționare. Asociat aceluia de ,,preucă'' și de ,,strană'' (cu derivatul ,,strănaș''), de asemenea nemaiîntîlnite în terminologia colindatului în alte părți ale țării, termenul constituie încă o dovadă că Țara Loviștei și-a alcătuit cît de cît o terminologie proprie în ce privește colindatul. Lingvistic termenul ,,colindec'' pare a fi refăcut după ,,colindeți''.

Se colindă numai în noaptea de 24—25 decembrie, fiecare în satul lui[13].

Colindatul începe, cînd se înserează bine, cînd „înmurgeşte”, de la una din marginile satului. Numai în satul Titeşti colindatul începe de la centru spre cele două extremităţi, după ce mai întîi au fost colindate casele din centrul satului, inclusiv casa preotului. Sînt şi anumite case fixe de unde începe colindatul. Astfel, în satul Mlăceni, după cum afirmă informatorul Ion I. Popescu : „Zeci de ani de zile adunarea se făcea la două case mari din capătul satului, şi anume la familiile Ilie Feţeanu (zis Feţenoiu) şi la Iliuţă Popescu”. Informaţii asemănătoare am primit şi în satul Voineasa.

În general se colindă fiecare casă din sat, la rînd, fără a se da prioritate cuiva. Aşa se colinda şi în trecut. Casa preotului, a învăţătorului, a primarului nu se lua în mod absolut printre primele, cum este obiceiul în alte părţi. Era ordinea vechii obştii ţărăneşti, care a dăinuit în Loviştea pînă în secolul nostru (pentru munţi şi păşunatul turmelor în comun). În satul Bratoveşti ni s-a răspuns: „Popa se colindă cînd îi vine rîndul”. Au existat totuşi şi unele excepţii: astfel, în Cîineni, Boişoara, Malaia şi Voineasa se mergea cu colindul mai întîi la preot, iar la Robeşti în primul rînd la învăţător. În aceste sate, la preot şi învăţător mergeau toţi băieţii, apoi se împărţeau în două preuci.

Colindătorii sînt obligaţi să meargă să colinde la fiecare casă. Unde n-au fost se consideră că s-a făcut o mare necinste şi a doua zi conducătorul cetei trebuie să se explice într-un fel („nu le-a ajuns timpul”, „i-a apucat ziua” — pe ziuă nu se colindă).

Gazdele se pregătesc de cu seară pentru primirea colindătorilor : darurile ce li se vor înmîna acestora sînt aşezate la loc de cinste „pe faţa de masă cea mai bună sau pe şervetul cel mai frumos”. Modul de pregătire a gazdelor este consemnat în unele colinde de fereastră, dar mai ales în colindele cîntate în momentul cînd se intră-n casă : „Acest domn bun se-nveseleşte/ Şi masa şi-o-mpodobeşte”/ : „Pune mese peste mese/ Peste mese grîu reverse”[14]./ „Pe masă-o vadră de vin/ Pe vadră-un colac de grîu, /Un colac şi-un cozonac”/ „Şi cea mînă de florinţi,/ De florinţi de bani mărunţi”.

Pregătirea pentru întîmpinarea sărbătorilor de iarnă începe însă cu o săptămînă înainte : „fiecare îşi face casa pahar”[15]; în ziua de Ignat are loc tăierea porcului, de unde caracterizarea „Crăciunul sătulul”; cu 2—3 zile înainte se prepară colindeţii, pentru toţi copiii din sat care vor umbla după colindeţi în noaptea sau în dimineţa zilei de Ajun; oamenii se înnoiesc adesea cu îmbrăcăminte [16] care va fi luată pentru prima dată în ziua de Crăciun.

---

[13] Colindătorii din satul Mlăceni, satul care a conservat cel mai bine colindele din fosta comună Perişani, mergeau în trecut în noaptea imediat următoare în celelalte sate : Perişani, Pripoară, Poiana, Surdoi, Băiaş, Spin, Podeni, însă numai atunci cînd în satul respectiv n-au umblat colindătorii sau, făcînd ceată comună, nu le-a ajuns timpul în prima noapte. În nici un alt sat, şi nici în alte sate vecine, feciorii nu colindă în alte seri decît în cea a Crăciunului. În schimb, băieţii pînă la 16 ani, care umblă cu *Steaua* şi cu *Irozii* de Crăciun, iar la Anul Nou cu *Pluguşorul* şi *Capra*, merg pînă în Ţara Oltului şi la Sibiu.

[14] „Grîul revărsat pe masă”, deşi menţionat în multe tipuri, chiar în colindele de fată cu tema peţitului, nu se mai practică astăzi în nici unul din satele Loviştei. Avem de-a face aci cu o reminiscenţă dintr-un străvechi ritual de fecunditate.

[15] Vezi şi Tudor Pamfile, *Crăciunul*, capitolul I, *Aşteptarea sărbătorilor*.

Nu am înregistrat astăzi în nici un sat din Loviștea anumite practici proprii nopții de Crăciun. Am găsit însă, în mărturiile celor mai bătrîni, informații potrivit cărora în această noapte nu trebuia să se stingă focul, de aceea se pregătea cîte un butuc care să ardă toată noaptea. Arderea butucului în noaptea Crăciunului a fost înregistrată la sfîrșitul secolului trecut în Munții Apuseni, butucul fiind numit ,,călindău''. Alexiu Viciu atestă obiceiul la începutul secolului nostru [17].

Informații asupra unui foc special făcut în dimineața zilei de Crăciun, așa cum consemnează Petru Caraman [18], nu am găsit. Dar spre cele relatate de Caraman ne conduc, pentru trecut, următoarele versuri, întîlnite la începutul mai multor colinde de fereastră, de-o parte și de alta a Oltului : ,,Ia scoală-te domn cel bun/ Și-ți fă focul cel mai bun'' (Titești, Bratovești, Cîinenii-de-Argeș, Cîinenii-de-Vîlcea, Robești).

De asemenea, astăzi, ca și în trecut, în unele sate (Bratovești, Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Boișoara, Găujani), bătrînii se îngrijesc ca, în noaptea Crăciunului, fînul din ieslea vitelor să nu se termine pînă dimineața [19].

Primul colind, care se cîntă ,,la fereastră'', ,,la ușă'', ,,afară'', are rostul de a trezi gazdele, de a face simțită prezența colindătorilor numai prin cîntec. De aceea, pe uliță, de la o casă la alta, colindătorii sînt preocupați de a nu face zgomot, de a merge în cea mai mare liniște, pentru a surprinde gazdele în somn (,,gazdele surprinse în somn de ceata colindătorilor'' constituind și tema celor mai multe colinde de la fereastră''). Un informator din satul Racoviță ne-a declarat : ,,Pe uliță mergem « hoțește » să nu ne-audă nimeni''. Iar altul din Cîinenii-de-Argeș : ,,Trebuie să luăm omul din somn, nici cîinii să nu simtă nimic''. S-au întîmplat cazuri cînd colindătorii, făcînd zgomot înainte de a începe colindatul de la fereastră, n-au mai fost primiți (Voineasa).

Pentru executarea colindului de afară se așază un grup la fereastră, iar celălalt la ușă. Colindul de trezire a gazdelor nu se cîntă întotdeauna în întregime, ci doar pînă se aprinde lumina și se deschide ușa de către gazde. Dar de cele mai multe ori gazda deschide ușa spre sfîrșitul colindului. În cazul în care în casa aceea s-a abătut o mare nenorocire, a murit cineva, oamenii ,,au dat de o mare supărare'' ,,sau e cineva grav bolnav'', stăpînul casei iese și explică băieților (care sînt datori să meargă la orice casă) de ce nu îi poate primi sau iese și le dă darurile fără a mai fi poftiți înăuntru : ,,Mă băieți, nu vă putem primi înăuntru că sîntem tare supărați''. După ce urează ,,La mulți ani și sănătate !'', colindătorii pleacă. Uneori, în rare cazuri, oamenii care n-au copii se mulțumesc cu colindul de-afară, după care dau darurile, îndemnînd colindătorii spre alte case, ,,unde sînt copii''. Foarte rar, sau aproape de loc, s-a întîmplat ca unele gazde să nu primească ceata colindătorilor. Refuzul se manifestă prin neaprinderea lămpii. Dacă nimeni nu iese să-i poftească înăuntru, colindătorii pleacă. Însă, în asemenea cazuri, feciorii sînt liberi ,,să-ntoarcă poarta curții pe dos'', ,,s-o scoată din țîțîni și s-o care o bucată de drum'', lăsînd-o apoi în mijlocul uliții (Copăceni, Voineasa). Despre cele întîmplate va afla apoi, bineînțeles, tot satul, a doua zi, dar ocara nu va fi a colindătorilor, ci a casei respective, care nu i-a primit pe feciori cu cinstea cuvenită.

---

[16] Idem, *ibidem*.

[17] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 15—16.

[18] Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, p. 6.

[19] Vezi și Alexiu Viciu, *op. cit.*, p. 15.

În satul Boișoara, în asemenea cazuri, repetăm foarte rare, colindătorii improvizează pe moment ceva satiric la adresa gazdei sau cîntă un colind-parodie ca versurile : ,,Colindă, colindă,/ Bagă iapa-n tindă,/ Îi dă orinji să roadă/ Și-o pupă su'coadă''.

Din asemenea fapte reiese clar că ceata colindătorilor veghează la respectarea tradiției.

În toate satele, după colindul de-afară, colindatul continuă în casă. Sînt și unele excepții : astfel, în Titești, ,,în casă intrăm numai unde sînt fete [20] și băieți și unde gazdele au plăcerea să ne invite'' ; în Cîinenii-de-Argeș și Cîinenii-de-Vîlcea : ,,în casă nu intrăm decît dacă sîntem chemați, colindăm afară'' ; iar în Malaia se colindă uneori tot numai afară. În asemenea cazuri, după colindul ,,de deșteptare'', gazda iese afară și indică ce colinde vrea să i se cînte, după care înmînează darurile colindătorilor.

Pentru momentul colindatului ,,de-afară'', ,,de la fereastră'' [21], 10 sate au cîte un colind bazat îndeosebi pe alegoria porumbei-colindători ; 14 sate au mai multe colinde pentru acest moment, deși nu se cîntă decît unul la alegere (Malaia — 5 ; Perișani, Mlăceni și Voineasa cîte 4 ; Racoviță, Clocotici, Copăceni, Cîinenii-de-Vîlcea, Săliște, Robești cîte 3 ; Titești, Bratovești, Cîinenii-de-Argeș, Brezoi cîte 2). În Brezoi unul dintre colindele de-afară se cîntă numai la casa în care sînt fete. O parte dintre aceste colinde se cîntă în funcție de timp : cele de tipul *Cocoșii* se cîntă numai după miezul nopții, ,,după cîntatul cocoșilor'', iar cele de tipul *Soarele cu șase* (*trei*) *raze* se cîntă înspre ziuă.

La colindele de la fereastră am surprins, numai pentru colindatul în trecut, și unele diferențieri sociale. Astfel, în satul Racoviță pentru ,,cei mai gospodari'' se cînta ,,*Sub d-umbrița*'' *mare*, iar pentru ceilalți, ,,*Sub d-umbrița*'' *mică*. De asemenea în satele Robești, Balota (Sărăcinești) și Călinești erau colinde deosebite pentru cei mai avuți. Astăzi nu se mai fac asemenea deosebiri, cîntîndu-se deopotrivă tot repertoriul de colinde fără alegere.

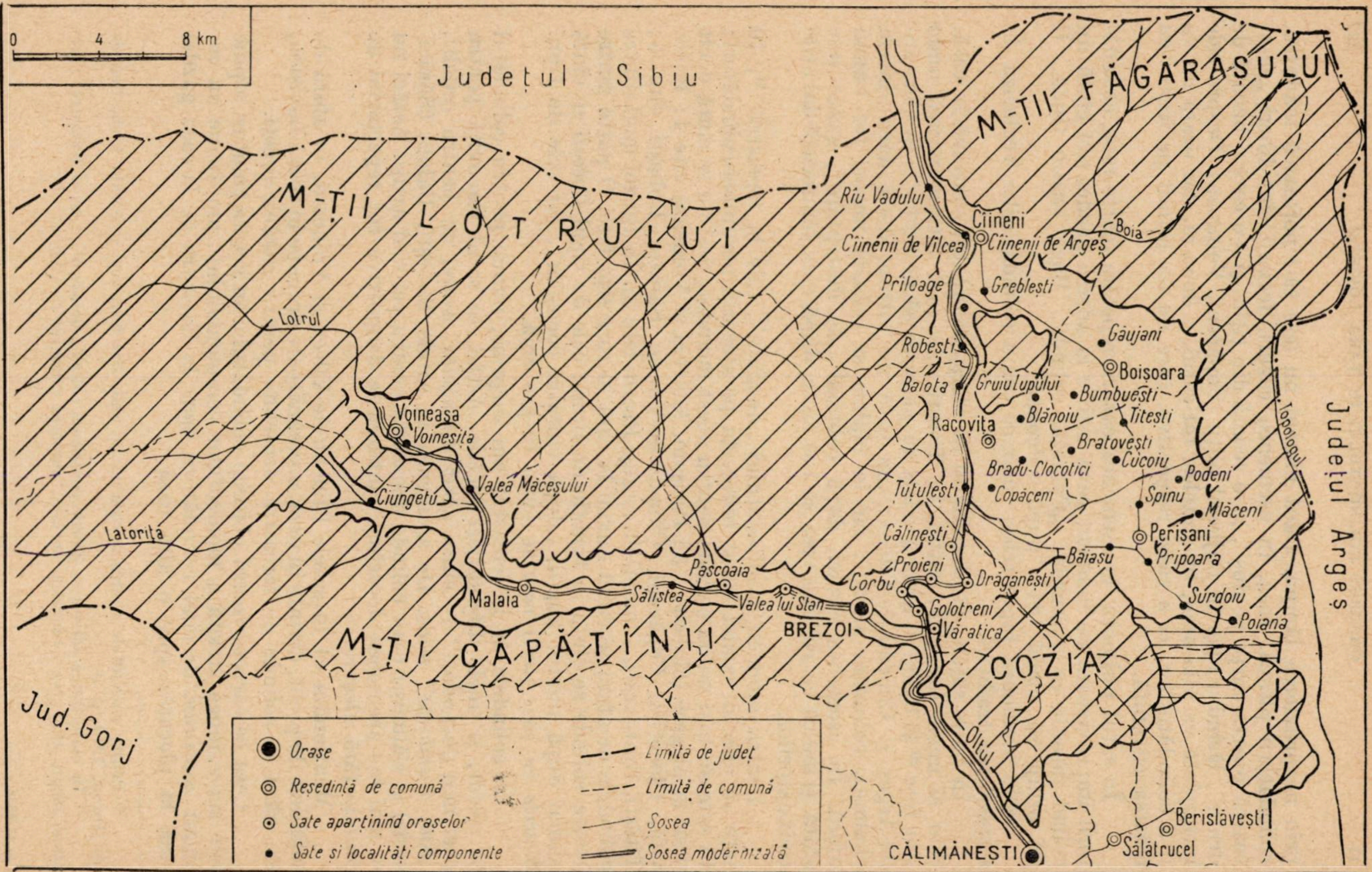
Menționăm că în satele Cîinenii-de-Vîlcea și Voineasa, în afară de colindele de preot, cîntate în casă, asemănătoare aproape în toată Loviștea, am găsit și colinde de fereastră deosebite pentru gazdele-preoți.

Ceea ce caracterizează obiceiul colindatului în aceste ținuturi alpine este succesiunea strictă a momentelor ceremonialului : am spune un colindat *continuu*, de cînd colindătorii apar la fereastra de la casa gazdei pînă la plecarea spre o altă casă.

---

[20] Pentru obiceiul de a intra în casă numai unde sînt fete, vezi și Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 9.

[21] În majoritatea satelor și *Ziorile* constituie colind ,,de-afară'', ,,de la fereastră'', dar numai înspre ziuă (vezi lucrarea de față, numărul viitor al revistei).


0 4 8 km
Județul Sibiu
Județul Argeș
Jud. Gorj
M-ȚII FĂGĂRAȘULUI
M-ȚII LOTRULUI
M-ȚII CĂPĂȚÎNII
COZIA
Lotrul
Latorița
Oltul
Boia
Topologul
Rîu Vadului
Cîineni
Cîinenii de Vîlcea
Cîinenii de Argeș
Priloage
Greblești
Găujani
Robești
Boișoara
Balota
Gruiu Lupului
Bumbuești
Racovița
Blănoiu
Titești
Bratovești
Bradu-Clocotici
Cucoiu
Podeni
Țuțulești
Copăceni
Spinu
Mlăceni
Călinești
Perișani
Băiașu
Pripoara
Proieni
Corbu
Drăgănești
Surdoiu
Golotreni
Poiana
Văratica
BREZOI
Voineasa
Voinesița
Valea Măceșului
Ciungetu
Malaia
Săliștea
Pascoaia
Valea lui Stan
Berislăvești
Sălătrucel
CĂLIMĂNEȘTI
Orașe
Reședință de comună
Sate aparținind orașelor
Sate și localități componente
Limită de județ
Limită de comună
Șosea
Șosea modernizată

ȚARA LOVIȘTEI CU AȘEZĂRILE EI

Unul din momentele datinei fiind îndeplinit (colindatul de la fereastră, care a avut menirea de a trezi gazdele), feciorii intră în casă întîmpinați de gazdă care le deschide ușa primitor. Colindătorii merg la toate casele, chiar dacă unul dintre ei sau părinții lui au avut o ceartă mai înainte cu cineva din casa respectivă : „Acum nu se ține seama de nimic". În momentul cînd pășesc pragul casei, colindătorii, descoperindu-și capul, încep un alt colind obligatoriu, colind scurt, dar cu un ritm viu și cu una dintre cele mai realizate melodii, cîntat antifonic în timp ce înconjoară masa.

Acest colind de „înveselire a gazdei", început de la ușă, este terminat de colindători stînd roată în jurul mesei, solemn, cu privire ațintite în pămînt, parcă ar oficia ceva magic. Nu se așază pe scaune pînă nu termină colindul. Un număr de 16 sate (Perișani, Mlăceni, Cucoi, Titești, Bratovești, Clocotici, Copăceni, Racoviță, Bumbuiești, Gruiul-Lupului, Cîinenii-de-Argeș, Cînenii-de-Vîlcea, Robești, Balota (Sărăcinești), Călinești, Proieni) au păstrat pînă astăzi acest moment al colindatului. Nu l-am găsit în trei sate din stînga Oltului (Boișoara, Găujani, Greblești) și patru de pe Valea Lotrului (Brezoi, Săliște, Ciunget, Voineasa. Singurul sat de pe Lotru care păstrează acest colind este Malaia.

Toate colindele din acest tip, care poate fi intitulat „înveselirea gazdei", au o structură identică : dialogul dintre colindători și gazde, care, cu secole în urmă, a fost poate unul autentic. Nu cîntau numai colindătorii, cei care veneau să anunțe marea sărbătoare (în vremuri străvechi — Anul Nou care corespundea cu data de 25 decembrie), ci și gazdele, interpelarea și răspunsul făcînd parte din formula de ceremonial, formulă păstrată în esența ei și care astăzi definește monografic o arie folclorică dintre cele mai conturate, cel puțin sub aspectul colindatului, care în nici o altă parte a țării nu este încadrat în momente fixe, care se succedă ca în niște canoane.

Momentele care au păstrat cel mai bine formula de ceremonial sînt două : „cînd se intră în casă" și cînd colindătorii părăsesc casa, cîntînd colindele de plecare ce au strînsă legătură și cu *Urarea colacului*.

LA COUTUME DU «COLINDAT» DANS LE PAYS DE LOVIȘTEA

L'ouvrage (qui paraîtra dans 2—3 numéros de la revue) a pour but l'investigation dans leur ensemble des coutumes d'hiver au Pays de Loviștea. Cette région — une des plus caractéristiques dépressions intracarpatiques roumaines —, appelée aussi par les géographes « le bassin Titești-Brezoï », se trouve entre les deux défilés de la rivière Olt (au sud — le défilé Lotru-Călimănești, au nord — le défilé Cîineni-Turnu Roșu), et s'ouvre vers Curtea de Argeș par la troisième des portes de Loviștea — La Posada de Perișani —, étant bordée de tous les côtés par la chaîne des montagnes.

Zone folklorique relativement isolée, le Pays de Loviștea, comprenant aussi la valée de Lotru, a gardé dans son répertoire, tout comme la région de Hațeg, surtout les colinde et spécialement celles laïques

ayant un large développement épique ; se rapprochant souvent des ballades, pénétrées pourtant aussi d'un certain lyrisme, les colinde de Loviştea nous impressionnent par l'inédit de la poésie et des mélodies qui les accompagnent.

Ce qui mérite d'être remarqué, c'est le fait que la coutume du « colindat » (action d'aller de maison en maison pour chanter des noëls) garde ici, en Loviştea, les moments des plus anciens temps, qui n'existent plus dans d'autres régions du pays. D'après ces moments, les colindas se divisent strictement, comme pour un rituel dont on ne peut éluder les lois : ce sont des colinde « devant les fenêtres », des colinde « pour le moment de pénétrer dans la maison », des colinde « autour de la table », appelées le plus souvent « chants pour la table », des colinde « pour l'hôte », «pour le jeune garçon », «pour la jeune fille », «pour le souhait des dons », des colinde « pour la fin » (pour quitter la maison), et des colinde que l'on chante à l'approche de l'aube. Ce qui fait qu'il y aie un nombre obligatoire des colinde.

Nous mentionnons, comme un phénomène important pour la poésie des coutumes, le fait de garder une terminologie propre aux cantiques de Noël, que l'on rencontre seulement dans cette région : « preucă », pour désigner la bande de chanteurs ; « strană », pour un des groupes qui fait partie de la bande, groupe conduit par un « strănaş » ou « înaintaş ».

Ce chapitre traite de la préparation de la bande de chanteurs (dans laquelle on accepte seulement des jeunes hommes non mariés), de la réception des jeunes garçons par les hôtes, et du déroulement des deux premiers moments des cantiques de Noël.

„BABA-OARBA" ŞI RUDELE EI DIN ALTE PĂRŢI

Prof. PAUL G. BREWSTER
Colegiul de arte şi ştiinţe al Universităţii din Tennessee

Faptul că unul şi acelaşi joc (sau o formă a sa uşor de recunoscut se întîlneşte frecvent în părţi foarte îndepărtate ale lumii constituie desigur, un lucru îndeobşte cunoscut cercetătorilor acestui domeniu special al folclorului. Aceleaşi jocuri dramatizate se bucură de cea mai mare apreciere în Abisinia sau Zanzibar ; jocuri identice, precum şi altele sînt practicate cu o înfocare la fel de mare şi de către populaţiile Araphao şi Zulu. Explicarea acestui fapt constituie un subiect fascinant, asupra căruia se pot face diverse ipoteze. Au existat contacte culturale şi, ca rezultat, împrumuturi pe care cercetătorul modern le ignorează sau aceste paralelisme izbitoare între ţări atît de deosebite în cultura şi tradiţia lor au luat fiinţă în mod independent? Răspunsul la aceasta îl poate da transmiterea culturală încrucişată sau poligeneza? Într-adevăr,aceasta constituie o temă interesantă pentru supoziţii şi ipoteze, dar în acelaşi timp este şi una la care sînt necesare multe informaţii suplimentare, înainte de a ne putea pronunţa precis. Totuşi, în lucrarea de faţă, ne vom ocupa mai mult cu *faptul* în sine, al răspîndirii, decît cu motivul sau cu motivele care îl determină.

I

După cum a arătat cu mult înainte G. Dem. Teodorescu, jocul a cărui formă românească este *baba-oarba* este de veche origine greacă. Cunoscut în epocile mai vechi ca μυια χαλκη [1], el este jucat de copiii greci din zilele noastre sub numele de τυφλουαρία sau τυφλϲπανα [2]. În forma iniţială copilul legat la ochi cînta sau fredona „Gonesc după un ţînţar" la care ceilalţi jucători ripostau „Da, goneşti dar nu-l prinzi !". Astăzi, totuşi, partea cîntată a jocului pare să fi dispărut cu excepţia cîtorva variante, cum ar fi una din Tracia. Şi, deşi iniţial prinzătorul trebuia să-l identifice pe jucătorul prins, acest lucru acum nu mai este cerut de loc.

---

[1] Julius Pollux (cca 180 e.n.), *Onomasticon*, ed. E. Bethe, 1931, *p.* 181, IX, 123 ; Junius, *Nomenclator*, 1619, p. 255, s. v. *myinda.*

[2] George Loukas, *Philological Studies on the Customs of Ancient Greece Found in the Life of Modern Cypriots*, Atena, 1874, p. 114 ; Philip Argenti şi H. J. Rose, *The Folk-Lore of Chios*, New York, 1949, II, 1014.

Rev. etr. folc., t. 15, nr. 3, p. 231–237, Bucureşti, 1970

II

Deşi desigur nu este cel mai vechi dintre jocuri şi poate nici chiar cel mai mult cunoscut, μυια χαλκη, împreună cu urmaşii săi, este totuşi extrem de răspîndit, după cum o vor arăta paragrafele următoare privind difuzarea lui.

AFRICA

Jocul este cunoscut în Nigeria ca *Boju-boju*[3], în Maroc ca *Dzaza zamya* [Găina oarbă][4], în Algeria ca *gamina* (din sp. *gallina*)[5], în Liberia ca *dumpwie*[6]. La populaţiile Mamvu şi Logo este numit *Mi kudukudu*[7]. Forme ale jocului există şi în Rhodesia[8], Abisinia[9] şi în alte părţi ale continentului[10].

AMERICA

Blindman's Buff[11] [Lovitura orbului], ca formă general cunoscută în America de Nord a jocului, s-a bucurat mereu de cea mai mare apreciere în această parte, încă de pe vremea primilor colonişti. În cele mai multe ţinuturi şi în special în zonele rurale este practicat în fond exact în acelaşi fel ca şi forma lui engleză. Totuşi în zonele urbane se poate vedea şi influenţa altor forme, aduse de către grupurile minoritare. Deşi n-a fost niciodată chiar aşa de popular, pe acolo, jocul apare totuşi şi printre cele pe care le practică şi copiii din America de Sud[12].

ASIA

În China şi Coreea jocul este cunoscut sub numele de *Ka-med-tjap-ti* sau *Noun-ssa-mai-ki*, iar în Japonia sub cel de *Me kakushi* [Ascunderea ochiului][13]. Copiii din peninsula Malaca îl numesc *China buta* [Chinezul orb][14]. La vechii persani era cunoscut sub numele de آنکھ مچولی, şi se mai joacă încă în Iranul de azi[15]. O formă a acestui joc este populară şi în Ceylon[16].

---

[3] R. J. Newberry, *Some Games and Pastimes of Southern Nigeria*, în ,,Nigerian Field'', IX, 1 (March, 1940), 43.

[4] L. Brunot, *Jeux d'enfants à Fès*, în ,,Archives Berbères'', II (1917), 545.

[5] A. Bel, *La population musulmane de Tlemcen*, în ,,Revue des Etudes Ethnographiques et Sociologiques'', nr.-ele 9—10 (September-October, 1908), 428.

[6] George Schwab, *Tribes of the Liberian Hinterland* (Papers of the Peabody Museum of American Archaeology and Ethnology, XXI), Cambridge, Massachusetts, 1947, p. 225.

[7] B. J. Costermans, *De spelen bij de Mamvu en Logo in de gewesten Watse-Faradje*, in ,,Zaire'', II, 5 (Mai, 1948), 545.

[8] E. W. Smith and A. Dale, *The Ila-Speaking Peoples of Northern Rhodesia*, London, 1920, p. 250.

[9] Marcel Griaule, *Jeux et divertissements abyssins*, Paris, 1935, p. 119.

[10] Philibert Edmé, *Scènes de la vie noire : les jeux et les ris*, CEPSI ,,Bulletin Trimestriel du Centre d'Etude des Problèmes Sociaux Indigènes'', nr. 24 (1954), 41 ; Marcel Griaule, *Jeux Dogons*, Paris, Institut d'Ethnologie, 1938, p. 145—146 ; Suzanne Comhaire-Sylvain, *Les jeux des enfants noirs de Léopoldville*, în ,,Zaire'', III, 2 (Februarie, 1949), 139—152 ; A. M. Goichon' *La vie féminine au Mzeb : étude de sociologie musulmane*, Paris, 1927, p. 60.

[11] Acest termen se pare că ar fi derivat din vechiul francez *bufe*, *buffe* (cf. *buffet*) şi se referă la lovitura dată celui prins de către jucătorul legat la ochi. Un alt termen englezesc care se poate deseori întîlni în literatura mai veche este *Hoodman Blind* [Orbul cu glugă]. Numele vine de la uzanţa din epoca medievală de a te folosi de glugă ca să-ţi acoperi ochii.

[12] Frank Henius, *Song and Games of the Americas*, New York, 1943, p. 16.

[13] Stewart Culin, *Korean Games, with Notes on the Corresponding Games of China and Japan*, Philadelphia, 1895, p. 54. Vezi de asemenea Henry A. Phillips, *Meet the Japanese*, Philadelphia, 1932, p. 111 ; Yui Shufang, *Chinese Children at Play*, London, 1939.

AUSTRALIA

În Australia, forma jocului practicat este de origine engleză. Ea pare să le fi fost necunoscută aborigenilor.

EUROPA

Copiii germani cunosc acest joc sub numele de *Blinde Kuh*, *Blinde Maus*, *Blinde Eule*, *Piep Maus* sau *Blinde Katze*[17]. Puştii din Danemarca îi zic *Blindemomme* sau *lege Mus i Morke*[18]. În Suedia este ştiut ca *Spåna* sau *Spåna kyrka*, în Finlanda ca *Kauransyöttö*, în Olanda ca *Handjeklap*, *Lamme-pootje*, sau *Vleesch-op-den-disch*[19]. Numele său uzual în Estonia este *Pime sikk*[20]. În Franţa este *Colin-maillard* sau *Mouche*, în Italia *Mosca* sau *Mosca cieca*[21]. Copiii din această din urmă ţară se mai folosesc uneori şi de denumirea *Gatta cecata*[22].

Forma bulgară, care seamănă foarte mult cu cea românească, este cunoscută ca *Slapa Baba ne Vidi*[23]. Numele iugoslav este *Zmirkanje*

---

[14] W. W. Skeat, *Malay Magic, An Introduction to the Folklore and Popular Religion of the Malay Peninsula*, London, 1900, p. 496; R. J. Wilkinson, *Papers on Malay Subjects*, Kuala Lumpur, 1922, II, Appendix, 81.

[15] Jaffur Shurreef, *Qanoon-e-Islam, or the Customs of the Moosulmans of India; Comprising a Full and Exact Account of Their Various Rites and Ceremonies from the Moment of Birth till the Hour of Death* (trad. G. A. Herklots), London, 1882, VIII.

[16] R. N. Dennis, *Games and Children's Play* (extras din „Journal of the Burma Research Society"), Rangoon, n.d. Cuprinde materiale atît burmeze cît şi singaleze.

[17] Franz Magnus Böhme, *Deutsches Kinderlied und Kinderspiel*, Leipzig, 1924, nr. 511; Johann Chris. GutsMuths, *Spiele zur Übung und Erholung des Körpers und Geistes*, Leipzig, 1893, nr. 94; Ernst Ludwig Rochholz, *Alemannisches Kinderlied und Kinderspiel aus der Schweiz*, Leipzig, 1857, nr. 95; Heinrich Handelmann, *Volks-und Kinderspiele aus Schleswig-Holstein*, Kiel, 1874, nr. 94.

[18] E. T. Kristensen, *Danske Börnerim, Remser og Lege*, Aarhus, 1896, nr. 1827.

[19] A. I. Arwidsson, *Svenska fornsånger*, III, 417; Carl-Herman Tillhagen, *Svenska Folkelekar och Danser*, Stockholm, 1949—1950, II, 37; Anni Collan, *Suomen kansan leikkeja*, Porvoo, 1900, p. 54; A. de Cock şi I. Teirlinck, *Kinderspel & Kinderlust in Zuid-Nederland*, Ghent, 1902—1908, I, 118; Lievevrouw, *Spelen Mijn Jeugd*, Ghent, 1952, p. 76. Pentru o descriere a formei norvegiene a jocului vezi Bernt Støylen, *Norske bärnerim og leikar* (Kristiania, 1899), nr. 98. Două din cele mai competente studii asupra acestui joc, mai ales pentru formele sale nordice, sînt cele ale regretatei Elsa Enäjärvi-Haavio, o specialistă finlandeză în acest domeniu: *Über nordische Kinderspiele*, în „Studia Fennica", II, 3 (1936), 99—127; „*Kollabismos" ein uraltes internationales Spiel*, în „Mémoires de la Société Finno-Ougrienne", LXVII (1933), 84—104.

[20] Oskar Loorîts, *Volkslieder der Liven*, Tartu, 1936.

[21] Edouard Fournier, *Histoire des jouets et des jeux d'enfants*, Paris, 1889, cap. VII; F. Corazzini, *I Componimenti Minori della Letteratura Pop. Ital.*, Benevento, 1877, p. 101.

[22] Giuseppe Pitrè, *Guiochi Fanciulleschi Siciliani* (Biblioteca delle Tradizioni Siciliane, XIII), Palermo, 1883, p. 191—194.

[23] Sînt îndatorat amabilităţii d-nei Raina Katzarova de la Etnografski Muzej Sofia, în ce priveşte o descriere a acestui joc.

[clipire][24]. Ceremişii (Mariii), un grup minoritar maghiar din Rusia, cunosc jocul ca *Uvre* [Berbecul orb][25]. Alţi termeni folosiţi ocazional mai sînt *Sjure*, *Maskakuba* sau *Kumaga*. În forma poloneză *Mruczek*, cel care este atins de jucătorul legat la ochi trebuie să articuleze un sunet, iar celălalt încearcă apoi să-l identifice. Un joc similar se practică în Cehoslovacia[26].

În Spania şi în toate zonele de limbă spaniolă numele obişnuit al jocului este *La Gallina Ciega* [Găina oarbă][27]. Jucătorii lituanieni îl ştiu ca *Laumineti*[28]. Două forme ale jocului sînt curente în India : *Ankh Mundaul* şi *Kānā Māchhi* [Musca oarbă], dintre care ultima se conformează mai îndeaproape tiparului obişnuit[29].

Variante ale jocului mai sînt cunoscute şi practicate şi de laponi, turci, unguri şi alte popoare din Europa[30].

OCEANIA

Forme ale jocului pot fi găsite şi în multe grupuri de insule. În Hawai se joacă sub numele de *Po-ai-pu-ni*[31]. În Filipine e cunoscut ca *Takip-silem*[32]. Forma jucată în Noua Guinee Britanică este denumită *Korosora*[33]. În Elema (Papua) este cunoscut sub numele de *Hohore*[34]. Variante ale sale mai sînt practicate şi în insulele Fidji[35].

---

[24] Niko Kuret, *Veselja dom : igre in razvedrila v družini*, Ljubljana, 1942, p. 35 ; Milica Obradović, *Društvene igre s područja Kupresa i sreza Jajce*, în ,,Bilten'' (Bulletin of the Institute of Folklore Research, II), Sarajevo, 1953, 261.

[25] Thomas A. Sebeok şi Paul G. Brewster, *Studies in Cheremis*, VI (Games), Bloomington, ,,Indiana University Publications'', Folklore Series, nr. 11, 1958, p. 5–7, 38. Descrieri ale formelor ruse (şi ceremise) ale jocului apar la V. M. Vasiliev, *Marij Muter* (Moscow, 1926) ; I. N. Smirnov, *Cheremisy* (Kazan, 1889) ; şi la N. Troitskaja, *Čeremisy Arbanskoj volosti*, ,,Izvestija Obščestva Arxeologii, Istorii i Etnografii'' pri Imp. Kaz. Univ. XI, Vypuski 1–6 (1893), 1894, 65–82.

[26] Vezi lucrarea noastră *Some Games from Other Lands*, în ,,Southern Folklore Quarterly'', VII, 2 (June, 1943), 112.

[27] Maria Cadilla Martínez, *Juegos y Canciones Infantiles de Puerto Rico*, San Juan, 1940 ; *La Poesia Popular en Puerto Rico*, Madrid, 1933, p. 254 ; Eugenio Pereira Salas, *Juegos y Alegrias Coloniales en Chile*, Santiago de Chile, 1947, p. 272 ; Ramon Garcia Ruiz, *Los Juegos Infantiles en la Escuela Rural*, Mexico, 1938, p. 79.

[28] F. Tetzner, *Feste und Spiele der Litauer*, în ,,Globus'', LXXIII (1898), 320.

[29] Sarat Chandra Mitra, *North Indian Children's Games and Demon-Cultus*, în ,,Journal of the Anthropological Society of Bombay'', X, 1 (1933), 2–3.

[30] T. I. Itkonen, *Die Spiele, Unterhaltungen und Kraftproben der Lappen*, în ,,Journal de la Société Finno-Ougrienne'', LI (1941–1942), 1–133 ; *Inarin Tunturilappalaisten Leikkeja*, ,,Kalevalaseuran Vuosikirja'', XX–XXI (1941), 85–104 ; Yusuf Ziya Demirciőglu, *Anadolu'da eski çocuk oyunlar*, Istanbul, 1934 ; Jozsef Bákos, *Mátyusföldi gyermekjátékok*, Budapest, 1933.

[31] ,,American Anthropologist'', n. s., I, 233.

[32] Francisca S. Reyes and Petrona Ramos, *Philippine Folk Dances and Games*, New York, 1927, p. 51.

[33] A. C. Haddon, *Notes on Children's Games in British New Guinea*, în ,,Journal of the Royal Anthropological Institute'', XXXVIII (1908), 292.

[34] J. H. Holmes, *Introductory Notes on the Toys and Games of Elema, Papuan Gulf*, *ibid.*, XXXVIII (1908), 285.

[35] Edward Jacobson, *Simaloerese Sprookjes, Overleveringen Raadsels, en Spelen*, în ,,Tijdschrift voor Indische Taal-, Land-, en Volkenkunde'', LVIII, 1 (1917), 12 ; Thomas Williams and James Calvert, *Fiji and the Fijians*, New York, 1859, p. 127.

III

În practicarea acestui joc există de fapt numai doi factori constanţi : acoperirea ochilor unuia dintre jucători şi necesitatea ca el să-l prindă pe un altul, care să-i ia locul. Formele din zone foarte îndepărtate din punct de vedere geografic se deosebesc considerabil în ce priveşte detaliile. Acestea pot fi cel mai bine arătate oferind întîi descrierea *babei-oarbe* şi semnalînd apoi diferenţele.

Baba-oarba este jucată de copii de ambele sexe şi de toate vîrstele. Există două feluri de a o practica.

1. Copiii formează un cerc. Unul dintre ei, ales printr-o ,,numărătoare'', este legat la ochi cu o batistă. Stînd în picioare în centrul unui cerc de jucători, el încearcă să-l prindă pe un al doilea jucător, numit ,,chimiţă'', care se află şi el în centrul cercului. ,,Baba oarba'' întreabă : ,,Unde eşti, Chimiţă ?'', la care acesta răspunde : ,,Aici, aici !''. Ţinînd braţele întinse, jucătorul legat la ochi încearcă să-l apuce pe celălalt, căutînd să-i ghicească locul unde este după sunetul vocii. Cînd este prins, copilul ,,chimiţă'' devine ,,babă oarbă'', iar celălalt devine ,,chimiţă''.

2. Această formă este mult mai larg răspîndită şi mai vioaie decît prima, întrucît toţi copiii au un rol activ în ea. Cel desemnat ca ,,babă-oarbă'' are ochii acoperiţi, iar ceilalţi îl incită apoi astfel :

,,Babă-oarbă sai la joc
Scoate nasul din cojoc !''.

În timp ce recită aceste versuri, ei o trag de haine şi o ciupesc, avînd grijă să nu fie prinşi. Dacă ,,baba oarbă'' reuşeşte să-l atingă pe unul din ei, jucătorul atins trebuie să-i ia locul.

Datorită faptului că cel ce urmează să fie prins este desemnat dinainte şi se află în centrul cercului cu jucătorul legat la ochi, prima dintre aceste forme nu prea poate fi socotită drept tipică. Alcătuirea de către ceilalţi din grup a unui cerc în jurul jucătorului legat la ochi apare totuşi într-o serie de variante din alte părţi ale lumii : în cea malaeză *China buta*, în care un copil scos în afara cercului de jucători trebuie să ia locul celui legat la ochi, în cea din Noua Guinee Britanică *Korosora*, în care jucătorul legat la ochi este înconjurat de un cerc al celorlalţi jucători, care se ţin de mîini ; în cea nigeriană *Boju-boju* [36] ; şi în altele.

Determinarea locului (sau identificarea) după voce, ca în *Baba-oarba* forma nr. 1, se mai întîlneşte şi în forma sa din Birmania [37], în cea braziliană numită *Cabra-cega* [38], în cea ungurească *Nema* [Mutul] [39], într-o variantă berberă [40] şi în altele.

Totuşi, în unele cazuri, incitarea nu intenţionează să dezvăluie poziţia aproximativă a celui care strigă, ci pur şi simplu numai să-l sîcîie pe cel legat la ochi. Într-o formă grecească din Chios ceilalţi jucători strigă „Foc!" cînd jucătorul legat la ochi vine prea aproape. Aceasta serveşte la încurcarea lui. În mai sus-menţionatul joc maghiar vorbitorul care-l aţîţă pe cel cu „Baba Oarba" o face numai după ce a fost lovit de acesta.

---

[36] Această formă a jocului e singulară prin faptul că unuia din jucători îi este trasată responsabilitatea de a veghea, ca nu cumva copilul legat la ochi să se rănească, dînd peste vreun obstacol.

[37] Dennis, *op. cit.*, p. 57.

[38] Luis de Camara Cascudo, *Alguns Jogos Infantis no Brasil*, ,,Douro-Litoral'', 5th series, VII–VIII, 3.

[39] Arpád Lajos, *Fenóélet Domaházán*, în ,,Ethnographia'', 1938, 116.

[40] Edmond Destaing, *Étude sur le dialecte berbère des Beni-Snous* (Publications de l'École des Lettres d'Alger, Bulletin de Correspondance Africaine'' XXXIV), I, Paris, 1927, 346.

Lovirea este făcută de obicei cu mîna, dar într-o variantă birmană jucătorul legat la ochi dă cu o fîşie de pînză înnodată, iar în jocul maghiar *Nema* chiar cu un vătrai.

Jocul pare să fie cît se poate de popular mai ales în Ungaria, unde i se dă denumirea generală de *Szembekötosdi*. Una din formele sale cele mai neobişnuite este cea în care există doi jucători legaţi la ochi, fiecare ţinînd cîte un capăt al unei frînghii cu care îl prind pe un altul din grup [41].

IV

Au fost exprimate diverse teorii cu privire la originea şi semnificaţia acestui joc. Singer vede în el o rămăşiţă a unui vechi cult demonic [42]. După el, jucătorul mascat ar fi reprezentat demonul cu chip de animal. Masca era fără deschizături pentru ochi, fie pentru a face prinderea mai grea, fie poate pentru a evita „ochiul cel rău" al demonului. Drost crede că jucătorul legat la ochi poate să fi reprezentat, în timpurile primitive, ceva sau pe cineva care urma să fie ars în chip de jertfă [43].

GutsMuths sugerase mai înainte că aceasta ar putea explica strigătul de avertizare „Es brennt!" pe care îl scot copiii cînd jucătorul legat la ochi este în primejdia de a da peste ceva [44]. Child, renumitul specialist american în balade, vedea în acest joc o legătură posibilă cu Odin, zeitatea oarbă [45].

Nici o semnificaţie specială nu pare să fie legată de jocul românesc, care, după cît se pare, a fost destinat numai spre a produce distracţie şi amuzament. Prezenţa figurii comice de „chimiţă" s-ar părea că aduce un sprijin în plus acestui punct de vedere.

---

[41] Bakos, *op. cit.*, p. 125–127; „Ethnographia" (1920), p. 74; (1926), p. 26; (1928), p. 55; (1938), p. 117.

[42] Samuel Singer, *Deutsche Kinderspiele*, în „Zeitschrift des Vereins für Volkskunde", XIII (1903), 49–64, 167–179.

[43] Johanna W. P. Drost, *Het Nederlands Kinderspel voor Zeventiende Eeuw*, Leiden, 1914, p. 7.

[44] *Op. cit.*, p. 327. Cf. varianta de mai sus din Chios.

[45] Alice Bertha Gomme, *The Traditional Games of England, Scotland and Ireland*, London, 1894–1898, I, 39.

VALORI ȘI SIMBOLURI NUMERICE ÎN BASMELE POPULARE RUSEȘTI

EDITH TAUBERG și TATIANA MALIȚA

Cercetînd o serie de basme populare rusești, am constatat, pe de o parte, persistența vestigiilor unor sisteme de numărătoare de mult ieșite din uz, precum şi a unor forme arhaice de numerale, iar pe de altă parte regimul preferențial de care se bucură anumite numere.

Sistemul numerelor din basmele populare rusești înglobează, alături de numeralele întîlnite şi în limba rusă literară contemporană, un şir de forme mai vechi.

Astfel, în numeralele compuse forma *десять* a devenit *дцать*, în timp ce în basme s-a păstrat uneori forma mai veche :

,,. . . *в тридесятом* царстве, не в нашем государстве, жил старик со старухою'' (Af., vol. II, p. 67)[1].

Precum se vede şi această formulă se bizuie pe numărătoarea zecimală, folosită astăzi aproape în toate limbile.

În basmele rusești persistă însă şi relicvele unui alt sistem de numerație, şi anume cel cu baza 9.

,,Уж не раз от него слыхивали, что в таком-то королевстве, за *тридевять* земель, выстроен большой мраморный дворец'' (Af., vol. II, p. 27).

În basme se întîlnește şi compusul *тридевять три*, care desemna numărul 30.

,,. . . а меня снесите со своим дворцом за *тридевять три* земли, за десятое царство к такому-то королю'' (Af., vol. II, p. 42).

La acest sistem de numerație cu baza 9, de altfel destul de puțin frecvent, se referă şi matematicianul E. Kolman, care arată că ,,numărarea se făcea pe degetele întregi — şi acest procedeu de numărare a fost cel mai răspîndit — limita temporară a numărării a fost, firește, numărul degetelor fie de la o singură mînă (uneori fără degetul mare), fie de la ambele mîini, iar uneori de la mîini şi de la picioare luate împreună. În modul acesta, ca bază a numerației deveneau cel mai frecvent numerele 5, 10 sau 20 şi mult mai rar 4 sau 9'' [2].

---

[1] A. N. Afanasiev, *Русские народные сказки*,. Moscova, 1958 (prescurtat Af.).

[2] *Istoria matematicei în antichitate*, București, 1963, p. 18—19 (traducere a ediției în limba rusă. Moscova, 1960).

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p, 237– 241, București, 1970

În basme se păstrează şi forme arhaice de declinare a numeralelor :

,,. . . и приходит ему каждый месяц по почте по *сту* рублей царского жалования'' (Af., vol. II, p. 25).

Credem că păstrarea acestor forme în basme, ca şi păstrarea unor relicve ale numeraţiei bazate pe unitatea *nouă* se poate explica prin menţinerea în limbă a unor forme aberante, tocmai la cuvintele mai des întrebuinţate.

Acest lucru, ce e drept cu privire la alte părţi de vorbire, a fost observat de acad. Al. Graur.

,,Formele care rezistă cel mai mult acestei tendinţe (de a introduce ,,ordine'' . . .) sînt cele pe care le întrebuinţăm cel mai des, adică cele care aparţin cuvintelor din fondul principal lexical : fiind necontenit prezente în mintea vorbitorilor, ele nu pot fi uitate, ca să facă loc unor forme noi, analogice . . .''[3].

În basmele pe care le-am parcurs ne-a frapat frecvenţa numărului *trei*, ceea ce nu este specific numai basmelor ruseşti. Care este explicaţia acestui fenomen ? Se pare că după cum arată I.-A. Candrea ,,Numărul trei era considerat după concepţia celor vechi ca simbol al perfecţiunii divine'' [4]. Iar Fl. Cîmpean arată că latinescul *trans* cu înţelesul de *a trece dincolo* este înrudit cu *trei*. Deci acesta din urmă a avut cîndva şi sensul de a trece dincolo, şi anume dincolo de bariera pusă de numărul doi [5].

Astfel, cînd este vorba de momentul hotărîtor pentru o acţiune, termenul fixat este de trei nopţi, trei zile, de trei ori 24 de ore, trei săptămîni sau de trei ani :

,,. . . первые *три ночи* станет она вашу силу пытать, наложит свою руку и станет крепко-накрепко давить...'' (Af., vol. II, p. 83).

,,. . . Я уж думал, вы не воротитесь; *три дня* как без хлеба сижу'' (Af., vol. II, p. 52).

,,Мартышка выпил рюмку и уснул, и спал *трои сутки*'' (Af., vol. II, p. 58).

,,. . . *трое суток* кормили-поили всех безданно, беспошлинно, а после стали спрашивать: не знает ли кто дивной истории'' (Af., vol. II, p. 71).

,,Гуляет он *день*, два и *три*, гуляет *неделю*, и другую и *третью*; вот и срок вышел'' (Af., vol. II, p. 80).

,,. . . кто у меня прослужит *три года*, того и так не обижу'' (Af., vol. II, p. 45).

De asemenea, de multe ori avem de-a face cu trei eroi principali :

,,. . . в некотором царстве, в некотором государстве жил был такой старичок, который *трех* своих *сынов* научил грамоте и всему книжному«'' (Af., vol. II, p. 6).

,,Было *три сестры*, младшая дурочка'' (Af., vol. III, p. 315).

,,В одной деревне жили *три* замужние *сестры*'' (Af., vol. III, p. 315).

,,Шел, шел и зашел в дремучий лес; смотрит *три человека* дерутся“ (Af., vol. II, p. 69).

---

[3] *Prezentul verbului latin fero*, în ,,Studii de lingvistică generală'', Bucureşti, 1955, p. 25.

[4] I.-A. Candrea, *Folclorul medical român comparat*, Casa Şcoalelor, 1944, p. 431.

[5] Vezi *Povestea numerelor*, Bucureşti, 1965, p. 22.

Acest număr de trei personaje a fost păstrat şi în numeroase basme culte. Astfel, A. S. Puşkin în „Povestea lui Saltan-împărat, a feciorului său, vestitul şi viteazul prinţ Ghidon Saltanovici şi a mîndrei domniţe Lebăda" vorbeşte de trei fecioare :

„*Три девицы* под окном
Пряли поздно вечерком"

(A. S. Puşkin, *Сочинения*,, Leningrad, 1936, p. 168).

La rîndul său, P. P. Erşov în „Căluţul cocoşat" vorbeşte despre trei feciori :

„У старинушки *три сына*.
Старший умный был детина,
Средний был и так и сяк,
Младший вовсе был дурак".

(P. P. Erşov, *Конёк-горбунок*, Moscova, 1968, p. 7).

Uneori şi locul acţiunii are o legătură cu numărul trei. Astfel, întîlnim deseori „*третий этаж*":

„Кто в *третьем этаже* мою дочь Милолику — царевну с разлету на коне поцелует за того отдам ее замуж" (Af., vol. II, p. 11).

„...король... пожаловал его набольшим министром и состроил ему *трёхэтажный* дом" (Af., vol. II, p. 57).

Aceste două exemple sînt de provenienţă relativ recentă în basme, pentru că conţin cuvinte de origine străină (*этаж* şi *министр*), care, după mărturia lui M. Vasmer, au intrat în limbă relativ tîrziu [6].

Dar cum în basme expresiile cu trei îşi aveau o lungă tradiţie, ele s-au răspîndit prin analogie şi în aceste cazuri.

O serie de acţiuni au rezultat numai dacă au fost efectuate de trei ori. De exemplu :

„Кто *три раза перебьёт* меня, того без пощады казнить" (Af., vol. II, p. 71).

„И в *третий раз залепил* он глаза медведю..." (Af., vol. II, p. 92).

Prin urmare, nu putem fi de acord cu afirmaţia generală a lui L. Şăineanu că „la slavi, acest număr [3] este înlocuit cu 9" [7].

Rolul numărului trei apare şi în frecventa folosire a unor multipli ai acestuia : şase, nouă, doisprezece. Aducem mai jos cîteva exemple :

„*Шесть стекол* зараз пробил !" (Af., vol. II, p. 16).

„... прилетел к берегу *шестиглавый* змей !" (Af., vol. II, p. 93).

„Король приказал *шестёрку* лошадей под карету заложить". (Af., vol. II, p. 57).

„... садись на нее (кобылицу) и бей промеж ушей всеми *девятью прутьями*, пока на мелкие части изломаются..." (Af., vol. II, p. 14).

„Царевич зашел внеё (избушку) и видит: на печи, на *девятом кирпичи*, лежит баба-яга..." (Af., vol. II, p. 336).

Foarte folosit este numărul 12 : „А как купишь, приведи ее домой и паси в зеленых лугах *двенадцать вечеров* и *двенадцать утров* по росам— тогда ты её узнаешь!" (Af., vol. II, p. 26).

---

[6] Vezi : M. Vasmer, *Russisches etymologisches Wörterbuch*, Heidelberg, 1958, vol. III, p. 466, şi 1955, vol. II, p. 136.

[7] L. Şăineanu, *Basmele române în comparaţiune cu legendele antice clasice şi în legătură cu basmele popoarelor învecinate şi ale tuturor popoarelor romanice*, Bucureşti, 1895, p. 40.

,,... и тотчас явилось перед ним *двенадцать молодцев*, все на одно лицо, волос в волос, голос в голос'' (Af., vol. II, p. 47).

,,Никита приходит во дворец и просит у царя собрать ему *двенадцать* добрых *молодцев*...'' (Af., vol. II, p. 80).

,,На ту пору одолел Никиту богатырский сон, и уснул он на все на *двенадцать суток*'' (Af., vol. II, p. 84).

Materialul cercetat nu a oferit atestări pentru formele дваждышесть și nici pentru numeralul colectiv дюжина.

Pe vremuri ,,oamenii socoteau numărul 12 ca pe un număr perfect. El se împarte exact la 2, 3, 4 și 6, deci era mai ușor de întrebuințat decît numărul 10, care nu se împarte decît la 2 și 5. Numărul 13 ieșea din rîndul unor astfel de numere încurcînd toate socotelile'' [8].

Numărul 13, care a fost considerat de multe popoare fatidic, apare și în basmele rusești. Această superstiție este o rămășiță a legăturii ,,care a existat în timpurile străvechi între matematică și religie'' [9]. De exemplu :

,,... да приготовить еще *тринадцать* белотканных *шатров* с золотыми узорами'' (Af., vol. II, p. 80).

Numărul 7, probabil datorită faptului că din timpuri străvechi a reprezentat o unitate de măsurare a timpului (săptămîna), și deci un număr permanent prezent în viața povestitorilor, este des întîlnit și în basmele populare rusești :

,,Вот батрак велел принести себе *семь* воловьих *кож* да наделать железных орехов, железные кости и железный молоток''. (Af., vol. II, p. 54).

Șapte sînt și piticii din ,,Basmul cu domnița moartă și cei șapte pitici'' al lui A. S. Pușkin :

,,Час обеда приближался,
Топот по двору раздался:
Входят *семь богатырей*,
Семь румяных *усачей*''

(A. S. Pușkin, *Сочинения*, Leningrad, 1936, p. 179).

De altfel, întîlnim în basmele populare și numere în componența cărora intră șapte :

,,...выскочило уз колечка триста молодцев *и сто семьдесят* богатырев....'' (Af., vol. II, p. 40).

Numerația cu baza 5 este reprezentată mai ales prin numerele 10, 15, 25, 50. Este lesne de înțeles de ce numărul 10 era permanent în mintea vorbitorilor. F. Engels în ,,Anti-Dühring'' scrie : ,,Cele zece degete cu ajutorul cărora oamenii au învățat să numere, să efectueze prima operație aritmetică, sînt tot ce vreți, numai o creație liberă a inteligenței nu'' [10].

Astfel avem exemple ca :

,,... а меня снесите со своим дворцом; ... за *десятое* царство, к такому-то королю'' (Af., vol. II, p. 42).

---

[8] O. Sacter, *Despre numere și istoria lor*, Editura tehnică, 1952, p. 5—6.

[9] G. N. Berman, *Despre numere și studiul numerelor*, București, 1961 (după ed. rusă Moscova, 1954), p. 20.

[10] Ed. politică, 1966, p. 42.

,,У моего батюшки *десять ружьев*... " (Af., vol. II, p. 56).

,,... *десять человек* держат его (старика)..." (Af., vol. II, p. 81).

,,Входят в кузницу, а в ней *пятнадцать* кузнецов железо куют молотами постукивают" (Af., vol. II, p. 80).

,,Ведь я ровно *тридцать лет* терпел этакое горе!..." (Af., vol. II, p. 81).

,,Сделайте мне прут в *пятнадцать пуд*" (Af., vol. II, p. 80).

,,Вошел в кузницу, а в ней *двадцать пять* кузнецов железо куют" (Af., vol. II, p. 80).

,,Скуйте мне прут в *двадцать пять пуд*" (Af., vol. II, p. 80).

,,Заказал Никита сковать железный прут в *пятьдесят пуд*..." (Af., vol. II, p. 81).

,,Идет царевна навстречу, а за ней *пятьдесят человек* лук и стрелу несут" (Af., vol. II, p. 83).

Întrebuinţarea mai rară a numeralului 40 a făcut ca şi în basme vechea formă *четыредесяте* să fie înlocuită prin *сорок*, cum s-a întîmplat şi în limba comună.

În ciuda marii frecvenţe a numeralului *сорок* în întregul sistem al obiceiurilor indo-europene, deci şi a celor slave, numeralul, în chip surprinzător, nu este larg reprezentat în literatură. Acest fapt, al neinterferenţei celor două planuri, poate conduce la ipoteza extrem de interesantă a unei eventuale evoluţii paralele a literaturii şi obiceiurilor. Am găsit, în basmele cercetate, un singur exemplu în care se întîlneşte acest numeral:

,,..десять человек держат его клещами за бороду, а *сорок* молотами по бокам осаживают" (Af., vol. II, p. 81).

Cînd este vorba de numerele mai mari decît 99, cel mai des întrebuinţat este numărul o sută:

,,На-ка тебе *сто рублев*, струпай в город на конную, купи себе лошадь; а то путь дальний — пешком не уйдешь" (Af., vol. II, p. 25).

În basemele cercetate de noi nu am întîlnit niciodată cuvintele: *тысяча*, *миллион*, *миллиард*, care ocupă un loc aparte în sistemul numeralelor ruseşti.

Pentru a desemna o cantitate foarte mare în basme se utilizează expresia *тьма тьмущая*:

,,Вот вздумали они задать пир на весь крещенный мир, собрали народу *тьму-тьмущую*, трое суток кормили — поили всех безданно, беспошлинно..." (Af., vol. II, p. 71).

Aceasta se explică prin aceea că în vechime cuvîntul *тьма* avea valoarea unui numeral (10 000).

Vechea declinare a numeralului *doi* a dispărut, rămăşiţele ei păstrîndu-se, ca şi în limba literară, numai în cuvintele compuse a căror primă parte începe cu *дву-*:

,,Пьянчужка взял дву*гривенный* и отдал старику курицу". (Af., vol. II, p. 25).

Păstrarea a numeroase superstiţii legate de unele numere a determinat mai marea întrebuinţare a acestora în basme. Acestea se conservă în expresii specifice basmelor, chiar dacă ele au dispărut de mult din celelalte stiluri funcţionale ale limbii ruse, iar alte numerale, apărute mai tîrziu în limba rusă, sînt absente cu desăvîrşire în basme.

NOTE ȘI DISCUȚII

ACTUALITATEA PROBLEMATICII ORALITĂȚII FOLCLORICE

Nu încape vorbă că ceea ce în mod curent se subînțelege prin *oralitate* este însușirea cea mai pregnantă a folclorului tradițional. Însușire care, fie și la cel mai sumar examen critic, se dovedește a fi, în plus, condiția prealabilă a tuturor celorlalte proprietăți ale fenomenului („caracter colectiv", anonimat etc.). A discuta oralitatea înseamnă așadar a discuta însuși folclorul din unghiul (dacă dintr-*un* unghi ne propunem s-o facem) cel mai cuprinzător. De unde oportunitatea reexaminării, din timp în timp, a stadiului cunoștințelor globale asupra *oralității* (și a consecințelor istorice ale acesteia), ca modul cel mai economicos de recumpănire a problemelor fundamentale ale folclorului și folcloristicii în genere.

O atare reexaminare a format obiectul *Simpozionului asupra problemelor poeziei orale*, desfășurat între 28 și 30 mai 1969 la Budapesta, sub auspiciile Academiei Ungare de științe, respectiv ale Institutului de cercetări etnografice (simpozion a cărui comentare e regretabil că spațiul editorial, restrîns, al „Revistei de etnografie și folclor" o îngăduie abia acum). La alegerea temei este foarte posibil să fi contribuit atît rațiuni de ordinul celor mai sus evocate, cît și faptul că inițiatorul întîlnirii a fost un eminent cunoscător și analist al chestiunilor oralității, prof. Ortutay Gyula [1].

La dezbateri au fost invitați un număr relativ redus de specialiști din Europa și Statele Unite — Carl Hermann Tillhagen (Suedia), Erna V. Pomeranțeva și V. E. Gusev (U.R.S.S.), Francis Lee Utley și D. K. Wilgus (Statele Unite), Gisela Burde-Schneidewind (R.D.G.), Lutz Röhrich (R.F.G.), Faragó József și Radu Niculescu (România), precum și Ortutay Gyula, Dömötör Tekla, Kovacs Agnes, Katona Imre, Voigt Vilmos, Diozsegi Vilmos, Mango József, din partea gazdelor. La recomandarea organizatorilor, dezbaterile s-au desfășurat precumpănitor liber,

---

[1] Ar fi îndeajuns să reamintim aici remarcabila sa sinteză *Principles of Oral Transmission in Folk Culture* („Acta Ethnographica" VIII, 1959, p. 175—221), moment marcant în istoria studierii legilor circulației bunurilor folclorice.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 243—254, București, 1970

vivace, fără — pe cît a fost cu putinţă— lecturi de materiale deja redactate. Graţie efortului notabil, de asigurare tehnică, depus de Academia de ştiinţe, între altele s-a procedat la înregistrarea pe bandă magnetică a dezbaterilor, care urmează să fie publicate.

Din chiar momentul conceperii sale, simpozionul a ridicat o importantă chestiune de metodă, privind modul determinării dezbaterilor. Anume aceea a opţiunii inevitabile între, cel puţin, două soluţii extreme în programarea discuţiei : abordarea sferei de probleme celei mai largi posibile sau, dimpotrivă, a nucleului celui mai restrîns cu putinţă (gen *întrebare/ răspuns dat* de fiecare participant la colocviu, în limitele unei singure probleme riguros circumscrise). Ambele soluţii ar fi prezentat, desigur, complementar, avantaje şi dezavantaje. Organizatorii au optat net pentru prima formulă, lăsînd ca eventualele linii de convergenţă să se degaje şi să se îmbine de la sine în cursul dezbaterilor înseşi.

Ca urmare, simpozionului i-a fost propus spre examinare un contencios colosal, ordonat pe şase teme mari, formulate de prof. Ortutay, fiecare cuprinzînd la rîndu-i un număr substanţial de probleme şi subprobleme. 1) *Tipuri istorice şi actuale ale poeziei orale tradiţionale* — formulare care, ca şi formularea titulaturii simpozionului, se referă la *poezie* în accepţia, evident, originară a termenului (respectiv : poezia orală arhaică ; poezia orală vie, atestînd totuşi, în zilele noastre, relaţii istorice cu tipurile poetice arhaice, în Africa, America Latină, Asia de sud-est etc. ; cultura populară tribală a populaţiilor aflate în pragul alfabetizării, primele tipuri de interferenţe cu cultura de tip cult, eventual europeană ; culturile ţărăneşti ale epocii feudale în Europa şi în alte continente, tipologie ; contactele cu respectivele literaturi culte, cărţi populare etc. ; înrîurirea folclorului asupra literaturii culte europene de la începuturile feudalismului pînă în secolul al XVIII-lea ; influenţa actuală a mijloacelor de comunicare de masă — radio, film, televiziune etc. — asupra comunităţilor ţărăneşti analfabete sau semianalfabete ; problemele anecdotei şi ale circulaţiei acesteia în comunităţile culturale industriale ; ş.a.m.d.). 2) *Legi ale funcţionării transmiterii orale* (regulile care determină funcţionarea tipurilor de bază ale poeziei populare orale ; factori de regularizare şi conservare, factori de dezagregare ; legile de funcţionare a fiecărui gen în parte ; limitele respective ale stabilităţii şi ale improvizaţiei în interpretare ; rolul personalităţii şi rolul ,,modei'' în procesul creaţiei populare orale etc.). 3) *Estetica poeziei populare orale* (legile estetice ale creaţiei orale în fiecare gen în parte ; studierea lor comparativă ; consecinţele transmiterii orale asupra ,,gramaticii'' generale a poeziei populare; criterii conştiente şi norme de frumuseţe explicite în poezia populară orală etc.). 4) *Sarcini în cercetarea poeziei orale* (culegerea şi interpretarea de date asupra poeziei orale arhaice, a poeziei populare actuale ; studierea metodelor de creaţie ale creatorilor populari ; culegerea de date asupra informatorilor şi în special a bunilor informatori ; culegerea şi interpretarea întregului repertoriu al mai multor generaţii succesive coexistente în cadrul aceleiaşi comunităţi bine delimitate ş.a.m.d.). 5) *Examinarea relaţiilor etnologice ale folclorului modern şi ale transmiterii orale în oraşe* (culegerea folclorului orăşenesc — proverbe, idiotisme, glume, memorata, naraţiuni biografice, anecdote ; culegerea sistematică a folclorului clasei muncitoare ; studierea influenţei exercitate de diversele *mass-media* asupra persoanelor a căror cultură e încă predominant orală). 6) *Chestiuni organizatorice* (necesitatea stabilirii, cu ajutorul UNESCO, a unui centru pentru studierea culturilor nonliterare — arhivă internaţională, publicarea de reviste şi serii de cărţi etc. —, în vederea salvgardării fondului tradiţional oral mondial).

Evident, această impunătoare masă de probleme care ar fi putut hrăni convenabil timp de mai multe zile dezbaterile unui congres de talie mare, cu multiple secţii, a avut inevitabil darul — cum s-a remarcat (Lutz Röhrich) — de a dispersa în oarecare măsură atenţia participanţilor la colocviu. La o eventuală obiecţie în acest sens s-ar putea însă replica că tocmai diversitatea tematică e cea care a îngăduit fiecărui vorbitor să selecteze liber aspectele care îi erau cele mai familiare sau cele mai acute şi că, totodată, ,,răscolirea'' întregului cîmp al oralităţii a putut ridica în faţa fiecăruia probleme la care, — deşi importante — nu reflectase pînă atunci.

În schimb, perfect îndreptăţită ar fi fost revendicarea ca, de la bun început, tematica simpozionului să fi prezentat dezbaterea nu numai a *fenomenalităţii* dar şi a *esenţei* categoriei oralităţii. Aşa cum a fost modelată, tematica a propus explicit discuţiei doar *fenomenologia* categoriei. Din fericire, şi în acest caz un factor echilibrant şi-a făcut în mod spontan simţită intervenţia. Cursul însuşi al dezbaterilor a rectificat, de la sine, datele iniţiale : principalul plan de clivaj al discuţiilor l-a constituit *anume* opoziţia *fenomen/esenţă* în cadrul *oralităţii*.

Astfel, pe de o parte, în cele două zile afectate dezbaterilor (cca 20 de ore de discuţii) au fost expuse un număr considerabil de fapte şi idei privind — evident, în ordine *fenomenală* — majoritatea reperelor tematice propuse. Cum ar fi nu numai prezumţios dar şi tehniceşte imposibil să încercăm aici un rezumat acceptabil al dezbaterilor, ne vom mulţumi să *spicuim* doar, spre a sugera întregul.

Bunăoară, un amplu expozeu, de mare bogăţie a informaţiei, a trasat liniile mari ale evoluţiei circumstanţelor şi substanţei literaturii populare orale în Europa centrală, cu specială referinţă la spaţiul de limbă germană (Lutz Röhrich). O altă expunere a insistat asupra proceselor oralităţii, în primul rînd a *fixării* ca moment dialectic cardinal al biologiei folclorului (D. K. Wilgus). Reactualizîndu-se mai vechea axiomă potrivit căreia fiece variantă constituie o realizare individuală (Lutz Röhrich), au fost scoase în evidenţă în mod concret atît rolul nuanţat al interpretului în circulaţia orală (Faragó József) cît şi, mai specific, rolul performanţelor memoriei în mediile oralităţii folclorice (C. H. Tillhagen, Erna Pomeranţeva, D. K. Wilgus). Au fost de asemenea evocate problemele culegerii de folclor, atît în interiorul cît şi în afara continentului european (Diozsegi Vilmos, Mango József). Pe linia identificării folclorului literar cu conceptul de ,,verbal art'' al teoriei literare germano-anglo-saxone (Fr. Lee Utley), s-a atras atenţia asupra consecinţelor modului oral al circulaţiei, de pildă, asupra folclorului narativ (Kovacs Agnes), consecinţe manifestate, între altele, şi în ,,libertatea supravegheată'' admisă interpretului de folclor (Radu Niculescu). Reproducerea în literatura cultă a procedeelor oralităţii a fost grăitor ilustrată, între altele, cu specimene din Boccaccio (Fr. Lee Utley).

S-a atras cu deosebire atenţia asupra implicaţiilor sociologice multilaterale ale oralităţii (Dömötör Tekla), inclusiv a raporturilor oralităţii cu marile procese social-istorice precum democratizarea treptată a culturii de tip cult europene (Lutz Röhrich), sau asumarea de accente noi, revoluţionare, de către tradiţie, în momente de criză, ca bunăoară în tradiţia orală germană a anilor 1918—1919 (Gisela Burde-Schneidewind) etc. Au fost de asemenea evocate problemele anecdotei în genere (Ortutay Gyula, Faragó József), ale anecdotei politice (Katona Imre), ale ,,poantei" (Fr. Lee Utley). S-a sugerat o gradare progresivă a ,,individuării" specimenelor folclorice orale, pe genuri, pornind de la *basmul fantastic* ca ,,treaptă înaltă" şi terminînd cu *anecdota*, ca ,,treaptă joasă". A fost evocat rolul mijloacelor de comunicare de masă în modificarea poziţiei sociale a folclorului (Dömötör Tekla, Fr. Lee Utley) şi a fost subliniat efectul de *alienare* consecutiv (Radu Niculescu). În sfîrşit, a fost prezentată o bună trecere în revistă a bibliografiei internaţionale de bază privind problemele oralităţii (Voigt Vilmos). De asemenea, au fost tratate şi parte din problemele organizatorice pe care *tematica* le supunea examenului (Ortutay Gyula, Dömötör Tekla, Voigt Vilmos).

Pe de altă parte însă — şi aceasta a constituit, cum subliniam, controversa fundamentală a simpozionului — s-a obiectat împotriva modului (implicit atît *tematicii* cît şi discuţiilor evocate) de a concepe oralitatea ca un *dat* de perfectă transparenţă, esenţial neproblematic, care ar putea deci interesa actualitatea doar în latură pur fenomenală (V. E. Gusev, Radu Niculescu). A fost reclamată în consecinţă amplificarea extensiunii date a noţiunii de *oralitate*, observîndu-se că, în accepţia curentă, aceasta nu are cum se referi — deşi ,,legată de ele" — la o serie de importante *aspecte* (măşti, culori, gestică etc.), ba chiar la întregi *moduri* folclorice (dans etc.) ; pe această linie au fost evocate o serie de exemple practice demonstrînd net că, în naraţiunea populară bunăoară, gesticulaţia este în măsură să se instituie, episodic, ca element indispensabil : gestul odată absent, contextul devine fără noimă (Faragó József).

Dar mai mult decît atît. În dezbatere a fost contestată însăşi valoarea conceptului şi a termenului de *oralitate* (Radu Niculescu). Contravenind normei elementare a terminologiei ştiinţifice, *oralitatea*, termen *unic*, este ţinută să se raporteze la *mai mulţi* referenţi deodată, referenţi reprezentînd — ceea ce este şi mai grav — entităţi nu numai distincte, dar cronologic succesive, iar procesual contradictorii (,,conservare" *vs.* ,,manifestare"). Termenul se menţine aşadar în circulaţie în virtutea unui confuz *qui-pro-quo*, a cărui relativă valabilitate în plan metonimic rămîne radical inacceptabilă pentru o folcloristică ce se reclamă de *ştiinţă*. În sfîrşit, dincolo de orice observaţii terminologice, trebuie admis că s-a făcut încă mult prea puţin pentru a se lămuri — sub unghi comportamental şi semiotic — *ce înseamnă, cui îi este semn* ,,oralitatea". Oricum, este în afară de discuţie că ,,oralitatea", luată în sensul de dicţionar, rămîne atît ,,paradigmatic" (în seria echivalenţelor sale deci) cît şi ,,sintagmatic" (în succesiunea actelor procesului folcloric) doar ,,episod" şi doar ,,caz particular". În aceste condiţii, faptul că termenul în chestiune e bine împămîntenit în literatură — aşa cum s-a afirmat în contraargumentare — nu poate fi o raţiune suficientă a conservării lui.

Fireşte, nici în această chestiune, nici în altele, nu s-a putut ajunge în cadrul dezbaterilor la unitate de vederi. Totuşi, simpozionul — graţie prevenitoarei ospitalităţi a gazdelor, o reuşită sub toate raporturile — a marcat un substanţial cîştig, rezidînd, poate în primul rînd, în aceea că un număr considerabil de probleme ale creaţiei populare tradiţionale şi-au precizat, pentru toţi cei de faţă, *identitatea*. Prin imprimarea textelor rezultînd din dezbateri — este de sperat, cît de curînd — acest cîştig va putea deveni *efectiv* public.

Radu Niculescu

A TREIA CONFERINŢĂ A GRUPULUI C.I.M.P. PENTRU CERCETAREA INSTRUMENTELOR MUZICALE POPULARE

Între 8 şi 13 iunie 1969 a avut loc la Stockholm a treia sesiune ştiinţifică a Grupului de studiu a instrumentelor muzicale populare din cadrul Consiliului internaţional al muzicii populare (I.F.M.C.).

Au participat 36 de specialişti din 13 ţări : Austria (1), Bulgaria (1), Cehoslovacia (3), Danemarca (2), Finlanda (1), Franţa (1), Iugoslavia (4), Norvegia (2), Suedia (10), RDG (2), RFG (7), România (1) şi Ungaria (1). Alături de membrii propriu-zişi au fost invitaţi o seamă de specialişti în electroacustică.

Tematica consfătuirii a cuprins : a) metode acustice de cercetare şi b) forme ale ansamblurilor populare instrumentale.

Comunicările primei secţiuni au tratat diferite probleme privitoare la metodica şi tehnica cercetărilor acustice în domeniul instrumentelor muzicale populare şi al muzicii populare. S-au făcut demonstraţii cu felurite aparate electroacustice la Institutul de tehnică fonetică al Politehnicii din Stockholm şi la Institutul de muzicologie al Universităţii din Upsala. Măsurătorile acustice, făcute cu un aparataj de înaltă tehnicitate (inclusiv computeri), sînt un sprijin deosebit de important în cunoaşterea riguros exactă a posibilităţilor sonore ale instrumentelor muzicale, precum şi un ajutor obiectiv extrem de preţios în notarea muzicii (transcrierea pe note a muzicii înregistrate).

Cea de-a doua temă a sesiunii a cuprins un însemnat număr de comunicări privitoare la ansamblurile de instrumente muzicale populare din : Ungaria (Bálint Sárosi, Budapesta), Cehoslovacia (Jaroslav Markl, Praga, şi Ivan Mačak, Bratislava), Iugoslavia (Dragoslav Dević, Belgrad, Zmaga Kumer şi Julian Strajnar, Ljubliana), Bulgaria (Manol Todorov, Sofia) şi Franţa (Claudie Marcel-Dubois, Paris). Deosebit de interesantă şi de completă a fost comunicarea d-rei Claudie Marcel-Dubois. D-sa a privit ansamblurile de instrumente muzicale populare în evoluţia lor istorică, menţionînd totodată repertoriul pe care-l vehiculează şi funcţia pe care o împlinesc.

Scriitorului acestor rînduri i s-a cerut să ţină o succintă expunere asupra instrumentelor muzicale populare din Egipt, în raport cu cele din sud-estul Europei şi din Balcani. Alături de alţii, dl. Ernst Emsheimer, directorul Muzeului de istoria muzicii din Stockholm, a subliniat necesitatea cunoaşterii instrumentelor muzicale din continentele vecine, dat fiind numărul mare de întrepătrunderi care există între acestea şi cele ale popoarelor europene.

Consfătuirea s-a desfăşurat într-o atmosferă caldă, colegială.Luările de cuvînt s-au mărginit la probleme de strictă specialitate. Dacă criticile au fost extrem de reduse, acest lucru s-a datorat înaltului nivel al comunicărilor şi clarităţii lor. Etnomuzicologii prezenţi s-au abţinut să discute în fond comunicările de electroacustică : acestea reprezintă un alt domeniu de cercetare, care necesită o specializare aparte. S-a subliniat însă de mai mulţi vorbitori folosul de netăgăduit al unei strînse colaborări între etnomuzicologi şi electroacusticieni.

A treia conferinţă a Grupului de studiu a instrumentelor muzicale populare din cadrul Consiliului internaţional al muzicii populare a prilejuit un bogat schimb de experienţă participanţilor. Ea s-a dovedit a fi totodată un ajutor de preţ la întocmirea în bune condiţii a monografiei instrumentelor muzicale populare din Europa, lucrare de mare amploare aflată în curs de elaborare.

Tiberiu Alexandru

ASPECTE ALE ACTIVITĂŢII ETNOLOGICE DIN R.P. POLONĂ

Deplasarea în R. P. Polonă — în perioada 5.X — 21.X.1969 — a urmărit în linii mari, conform planului de lucru stabilit anterior, trei principale obiective.

I) Participarea la *Congresul naţional al Societăţii poloneze de etnologie*, organizat la Torun în zilele de 13 — 15 octombrie.

II) Cunoaşterea directă a metodei, tehnicii de lucru şi în genere a tuturor problemelor convergente procesului de redactare a *Atlasului etnografic polonez*, în cadrul centrului de etnografie de la Wrocław de sub conducerea prof. dr. M. Gayek.

III) Documentarea ştiinţifică privind cercetările efectuate în ultimii ani în R. P. Polonă, în unele din principalele unităţi ale Academiei de ştiinţe cu profilul *preocupărilor de etnografie sau tangente acestora* (Varşovia, Poznań, Cracovia).

În ceea ce priveşte lucrările *Congresului naţional al Societăţii poloneze de etnologie*, desfăşurate la Torun, lucrări la care au participat şi unii specialişti din alte ţări (Uniunea Sovietică, R. P. Ungară, R. S. Cehoslovacă, R. S. F. Iugoslavia, Austria, Suedia), s-au desfăşurat în acord cu tematica stabilită, în două principale direcţii ale investigaţiei ştiinţifice : a)*metodologică* şi b) *muzeistică*. Fireşte, marea majoritate a participanţilor la Congres a fost formată din delegaţi ai diferitelor centre etnografice din R. P. Polonă.

Referatele prezentate, precum şi discuţiile ce le-au urmat în cadrul şedinţelor şi secţiilor respective, au remarcat în genere unele teme principale privind structura şi concepţia metodologică în investigaţia etnografică, unele probleme referitoare la organizarea şi funcţionarea centrelor muzeistice, precum şi unele rezultate mai deosebite ale investigaţiilor etnografice efectuate în ultimele cercetări de teren.

Ca o exemplificare succintă a lucrărilor supuse atenţiei congresiştilor amintim din suita comunicărilor : *Ana Kutrzeba-Pojnarowa* (Torun), ,,25 de ani de activitate etnografică în R. P. Polonă'' ; *Walentina Kielembietowa* (Kiev), ,,Unele probleme referitoare la cercetarea etnografică în Republica Socialistă Sovietică Ucraina'' ; *Jósef Burszta* (Poznań), ,,Problemele esenţiale ale investigaţiilor şi studiilor etnografice în contemporaneitate'' ; *Bronisławа Kopczyńska-Jaworska* (Varşovia), ,,Cu privire la metodologia cercetării de teren'' ; *Danuta Powitańska Mazur* (Lublin), ,,Concepţia generală a organizării muzeului Skansen'' ; *Eva Arczyńska* (Torun), ,,Literatura populară în satul Rakutów'' ; *Aleksander Posern-Zieliński* (Poznań), ,,Rolul şi semnificaţia etnografiei în studiul religiilor şi schimbări sociale în ţările în curs de dezvoltare'' etc.

În cursul celor două zile rezervate desfăşurării lucrărilor Congresului s-au purtat pe marginea referatelor susţinute numeroase discuţii, excelent prilej pentru cunoaşterea activităţii şi a rezultatelor obţinute de investigaţia numeroaselor colective ale institutelor şi centrelor muzeistice cu profil etnografic din R. P. Polonă.

De un deosebit interes pentru preocupările Secţiei noastre de etnografie, din Bucureşti, a fost de bună seamă documentarea efectuată în laboratorul *Atlasului etnografic polonez* din Wrocław. S-a urmărit împreună cu prof. dr. M. Gayek şi tehnoredactorii atlasului, etapă cu etapă, întregul proces al desfăşurării lucrărilor pregătitoare, necesare elaborării cartogramelor tematice. S-au purtat interesante discuţii privind atît operaţiunile care precedă lucrările propriu-zise de elaborare, a atlaselor etnografice în genere, cît şi asupra implicaţiilor pe care le presupune culegerea materialului şi redactarea cartografică propriu-zisă.

Dintre problemele — cu un caracter mai general — discutate cu prof. dr. M. Gayek amintesc : organizarea muncii elaborării *Atlasului etnografic polonez* ; perspectiva morfologică, funcţională şi lingvistică ; fixarea în linii mari a tematicii atlasului (atît pentru cultura materială, cît şi pentru cultura spirituală) ; punctul de vedere şi experienţa Institutului din Wrocław privind determinarea aşezărilor rurale în repartiţia lor spaţială în vederea investigaţiei de teren ; necesitatea completării informaţiilor de teren cu datele cuprinse în bibliografia de specialitate, arhive, muzee ; probleme legate de pregătirea materialului tehno-redacţional (în special privind întabularea materialului ştiinţific ; grafice, etaloane de cartograme, machete de cartograme etc.) ; stabilirea simbolurilor şi legendelor necesare explicitării cartogramelor redactate ; problema indicaţiilor suplimentare privind determinarea şi precizarea conţinutului cartogramelor respective.

Din activitatea colectivului de muncă desfăşurată la centrul de elaborare a *Atlasului etnografic polonez*, remarcăm unele realizări şi unele poziţii teoretice deosebit de semnificative şi interesante pentru cadrul preocupărilor teoretice şi practice ale cercetătorilor români.

Pînă în prezent s-au elaborat opt chestionare pentru ancheta de teren ; primele şase se referă la aspectele de ,,cultură materială'', ultimele două se referă exclusiv la ,,cultura spirituală''. În ceea ce priveşte seria volumelor privind ,,cultura materială'', se remarcă cu precădere problemele de agricultură, creşterea animalelor, arhitectură populară, transporturi şi comunicaţii, alimentaţie. Pentru volumele consacrate ,,culturii spirituale'' au fost reţinute unele aspecte din structura obiceiurilor considerate tradiţionale (în marea lor majoritate din ciclul vieţii familiale). Se poate constata cu uşurinţă o evidentă îmbunătăţire a conţinutului volumelor de chestionar pe parcursul elaborării lor, elaborare concepută nesimultan, eşalonată într-un lung interval de timp. Anchetele de teren s-au făcut şi se fac în continuare aproape exclusiv de membrii colectivului din Wrocław. Numai cu totul exceptiv, uneori, s-a recurs la sprijinul centrelor muzeistice sau al institutelor cu profil asemănător din Varşovia, Poznań, Cracovia etc.

Alegerea punctelor de cartografiat, reprezentative din punct de vedere etnografic, a fost făcută dintr-un început de Comisia naţională, însărcinată cu elaborarea principiilor directoare ale elaborării Atlasului. Întregul teritoriu al ţării a fost careiat conform latitudinilor şi longitudinilor locale. Fiecare careu în parte, reprezentînd aproximativ 25 km^2, a fost împărţit în 16 subdiviziuni uniforme, notate separat. În felul acesta, punctele raportate la coordonatele respective indică cu uşurinţă centrele supuse anchetei de teren. În genere, aceste puncte de anchetat au rămas aceleaşi în cursul diferitelor investigaţii efectuate din 1953 pînă în prezent. Trebuie remarcat, de asemenea, caracterul simplu, sugestiv şi unitar al semnelor simbol care însoţesc cartogramele respective. Fiecare temă analizată este prezentată şi tratată cartografic de un singur membru al colectivului, chiar dacă în investigaţia de teren el a lucrat parţial, de pildă în 20 — 25 puncte.

Materialul cules, selectat tematic, este tratat ulterior din punct de vedere tipologic, ţinîndu-se seama de aspectul morfologic şi funcţional, de ordinea şi succesiunea tipurilor şi variantelor fenomenului respectiv. Fiecare structură tipologică propusă provizoriu este discutată în parte cu prof. dr. M. Gayek. Este evident că pentru determinarea tipurilor fundamentale şi a variantelor lor se folosesc, pe cît posibil, toate indicaţiile suplimentare informaţiei din chestionar (desene, foto, arhivă, monografii). După alegerea semnelor care trebuie să marcheze pe hartă prezenţa şi, evident, structura tipologică respectivă a obiectului sau fenomenului cercetat, se trece la gruparea rezultatelor pe hartă. Se fac mai întîi aşa-numitele hărţi de probă, care sînt discutate fiecare în parte şi corectate eventual prin noi anchete suplimentare de teren. Cartogramele întocmite sînt în cele din urmă difuzate specialiştilor ; unele din modificările propuse constituie deseori substanţiale îmbunătăţiri aduse volumului în curs de publicare. Pînă în prezent s-au tipărit patru volume ale *Atlasului etnografic polonez*, iar volumele 5 şi 6 sînt în curs de pregătire.

În cursul şederii mele la Wrocław am avut prilejul să cunosc îndeaproape, în însuşi laboratorul centrului unde se efectuează lucrările *Atlasului etnografic polonez*, metoda de lucru, experienţa şi rezultatele obţinute pînă în prezent.

Am avut de asemenea prilejul, în cadrul aceleiaşi deplasări în R. P. Polonă, cu titlul de schimb de experienţă, să vizitez principalele centre muzeistice — cu caracter etnografic — din Varşovia, Torun, Poznań, Wrocław şi Cracovia, precum şi posibilitatea să cunosc îndeaproape activitatea diferitelor centre ştiinţifice ale Academiei poloneze (Institutul de istorie a culturii materiale, cu cele trei mari secţiuni : arheologică, numismatică şi etnografică ; secţia etnografică cu subunităţile ei repartizate la Varşovia, Cracovia, Wrocław, Poznań). Am luat de asemenea cunoştinţă de programul de activitate, de programul editorial, precum şi de cercetările pe care centrele ştiinţifice le efectuează sau urmează să le efectueze pe teren, în ţară sau în străinătate.

Consider că scopul acestui prim contact cu unele date ale realizărilor cercetării etnografice în R. P. Polonă a fost pe deplin atins şi că observaţiile culese, mai cu seamă cele privind elaborarea *Atlasului etnografic*, vor putea fi utile muncii care se desfăşoară în colectivele noastre, în special pentru cei angrenaţi în efortul redactării *Atlasului etnografic al României*.

Paul Simionescu

AL XVI-LEA CONGRES AL UNIUNII ASOCIAŢIILOR FOLCLORIŞTILOR DIN IUGOSLAVIA (JGALO, 16—19 SEPT. 1969)

Ca în fiecare an, Congresul Uniunii asociaţiilor folcloriştilor din Iugoslavia [Savez Udruzenja Folklorista Jugoslavije] a constituit una dintre cele mai interesante manifestări internaţionale, privind în special folclorul popoarelor balcanice. Acest congres, anual, ce se desfăşoară pe rînd în toate statele federative iugoslave, sub auspiciile asociaţiei folcloriştilor din statele respective, a avut loc de astă dată în statul federal Muntenegru, în staţiunea balneo-climatică Jgalo (Herţeg-Novi), situată pe ţărmul sudic al Iugoslaviei, la marea Adriatică.

Lucrările congresului s-au desfăşurat sub preşidenţia domnului dr. Jovan Vukmanovič, directorul muzeului de artă din Cetinje. Au participat, alături de folclorişti din toate statele federale ale Iugoslaviei, şi 27 de invitaţi străini, cercetători din : R. P. Bulgaria, R. S. Cehoslovacia, Franţa, R. F. Germania, Italia, Republica Socialistă România şi U.R.S.S.

Delegaţia română a fost compusă din : prof. I. C. Chiţimia, de la Institutul de istorie şi teorie literară ,,George Călinescu'', Emilia Comişel, de la Conservatorul ,,Ciprian Porumbescu'', Elisabeta Moldoveanu-Nestor, Nicolae Rădulescu, Ghizela Suliţeanu, cercetători la Institutul de etnografie şi folclor.

Tematica supusă dezbaterilor în cele trei zile ale congresului a tratat : I. *Folclorul din Boka-Kotorska* (Muntenegru) ; II. *Dezvoltarea folclorului de seceriş în Iugoslavia şi în alte ţări* ; III. *Probleme, rezultate şi perspective în folcloristica iugoslavă contemporană* ; IV. *Folclorul copiilor* ; V. *Proverbe* ; VI. *Probleme ale folclorului muzical* şi VII.*Probleme de etnografie.* Aceste teme au întrunit 99 de referate anunţate, din care, datorită absenţei unora dintre referenţi, au fost prezentate efectiv 90. Temele IV, V şi VI au fost dezbătute separat, fiecare în parte, sub formă de colocvii, în ultima zi a congresului.

I. *Folclorul din Boka-Kotorska* (Muntenegru) a cuprins 22 de referate, care au prezentat diferite aspecte şi probleme folcloristice (literare, muzicale şi coregrafice), alături de unele referate cu profil geografic-istorico-etnografic, privind specificul statului federal gazdă. Aceste referate au fost ţinute în prima zi a congresului, avînd rolul, devenit tradiţional, de a introduce pe cei peste 135 de participanţi în bogăţia aspectelor istorico-sociale, etnografice şi folclorice, de astă dată ale Muntenegrului. Astfel, s-au ţinut referate privind regiunea Boka-Kotorska, şi anume : *Privire geografică, procese etnice şi principii de natură socială* (dr. Jovan Vukmanovič) ; *Probleme etnice ilirice* (Jlija Rusič-Herceg Novi) ; *Scurtă privire asupra trecutului* (dr. Slavko Mijuskovič, Kotor) ; *Specificul dialectal al populaţiei* (dr. Vaso Tomanovič, Skopje) ; *Etnocoregrafie* (Milica Jlijin, Belgrad) ; *Tradiţia epică* (Savo Orovič, Belgrad) ; *Folclorul în manuscrisele unor cercetători muntenegreni* (Radoslav Medeniča, Belgrad, Savo Vukmanovic, Cetinje, dr. Miljana Radovanovič, Belgrad, dr. Zivomir Mladenovič, Belgrad etc.).

II. *Dezvoltarea folclorului de seceriş în Iugoslavia şi în alte ţări* a constituit tematica celei de-a doua zile a congresului şi a întrunit un număr de 18 referate. S-au prezentat aspectele specifice pe care obiceiurile de seceriş le au în diferite ţări, de pildă : *Obiceiul de seceriş la popoarele din Iugoslavia* (lucrare de sinteză. dr. Dragoslav Antonijevič, Belgrad) ; apoi în Herţegovina (Milos Slijepcevič, Zemun) ; în Titovo (Rade Poznanovič, Titovo Uzice) ; în Smederevska Palanka (Jovanka Butovska, Smederevska-Palanka) ; în Macedonia (Gheorghi Gheorghiev, Skopje) etc. Ca studii comparative cu folclorul altor popoare au fost comunicările : *Creaţie populară la noi şi la maghiari* (Magdalena Anghelič, Novi-Sad) ; *Cîntece de seceriş din regiunile Bosnia şi Herţegovina comparativ cu cele bulgăreşti* (Ljuba Simič, Sarajevo) ; *Folclorul secerişului în România* (E. Moldoveanu-Nestor, Bucureşti) ; *Cîntece de seceriş din Bulgaria* (El. Stoian, Sofia) etc. Cea mai mare parte dintre comunicări a fost însoţită de exemplificări muzicale, care au evidenţiat melodii înrudite la diferite popoare, fapt ce a ridicat interesanta problemă a prezenţei unui fond arhaic comun şi la această categorie folclorică.

În după-amiaza aceleiaşi zile s-a dezbătut cea de-a III-a temă : *Probleme, rezultate şi perspective în folcloristica iugoslavă contemporană*, ce a întrunit 13 comunicări, în care s-au prezentat referate ţinînd de metodologie, ca : *Perspective în cercetarea comparată a eposului iugoslav* (B. Putilov, Leningrad), alături de referate privind aspectul contemporan al folcloristicii (dr. Tvrtko Cubelič, Zagreb ; dr. Blaje Ristovski, Skopje ; Jerko Bezič, Zagreb), un procedeu de analiză muzicală pe baze cibernetice (T. Vujič, Budapesta) etc.

Cea de-a treia zi a congresului a fost rezervată colocviilor, care au fost ţinute în secţii separate.

IV. *Folclorul copiilor*, cu 9 comunicări tratînd despre : *Clasificarea repertoriului copiilor* (prof. dr. D. Djudjef-Sofia) ; *Probleme sociologice în folclorul copiilor din Europa* (F. Bonuş, Praga) ; *Locul şi importanţa categoriei „Cîntecelor pentru copii" în folclorul copiilor — formarea percepţiei muzicale* (G. Suliţeanu, Bucureşti) ; *Creaţia literară a copiilor* (Jasna Bjeladinovič, Belgrad, Jelena Dopuda, Sarajevo ; Milica Obradovič, Sarajevo ; Vera Antič, Skopje) ; *Folclorul copiilor din Albania* (Sevcet Plana, Priştina) etc.

V. *Proverbele* (Paremiologia) au întrunit 14 comunicări cu o tematică variată, privind : *Epocile de dezvoltare ale paremiologiei naţionale* (acad. dr. Duşan Nedeljkovič, Belgrad) ; *Paremiologia balcanică şi importanţa sa folcloristică europeană* (dr. I. C. Chiţimia, Bucureşti) ; *Corelaţii sociale în proverbe* (dr. Vesna Konstantinovič-Čulinovič, Zagreb) ; *Aspectul pedagogic al proverbelor* (Ljubomir Reljič, Belgrad) ; *Dumnezeu în proverbe* (dr. Bruno Merigii, Milano) etc.

VI. *Probleme ale folclorului muzical* a constituit tema a zece comunicări axate în special pe diferite probleme ale polifoniei : *Clasificarea formelor polifonice* (prof. dr. Cvjetko Rihtman, Sarajevo) ; *Metodologia tratării polifoniei în folclor* (dr. Radoslav Hrovatin, Ljubljana) ; *Forme polifonice în Bosnia de nord-vest* (Miroslava Fulanovič, Sarajevo) ; *Tipuri de mişcări polifonice în melosul popular macedonean* (Sotir Galabovski, Skopje) ; ale organologiei populare : *Zurlele în Macedonia* (Alexander Linin, Skopje) ; *Construirea buciumului în Vrancea* (N. Rădulescu, Bucureşti) ; *Despre şarkie* (Akil Koci, Priştina) etc. Tot în această secţie au mai fost ţinute şi comunicările : *Doina la poporul român* (Em. Comişel, Bucureşti) şi *Cîntece populare ale miresei din Macedonia* (Vasil Hadjimanov, Skopje).

Două comunicări au dezbătut probleme de etnocoreologie : *Elemente de aculturaţie în folclorul din Duravask* (dr. Hannah Laudova, Praga) ; *Denumirile „Kolo" şi „Oro" în terminologia etnocoreologiei* (dr. Olivera Mladenovič, Belgrad).

Discuţiile bogate, duse în fiecare secţie, au reflectat interesul deosebit suscitat de majoritatea comunicărilor, precum şi importanţa folcloristică actuală a problemelor dezbătute.

Ca de obicei, şi în acest an, congresul a cuprins un spectacol folcloric, ţinut în seara zilei de 18 septembrie, şi o interesantă excursie de o zi în cîteva oraşe din Muntenegru. Astfel, s-au vizitat în cea de-a patra zi oraşele istorice : Cetinje, Kotor, Budva, Herţeg-Novi. Aceste două manifestări au avut scopul de a face cunoscut mai îndeaproape specificul etnografic, istoric şi folcloric al Muntenegrului, încununînd cu succes desfăşurarea acestui interesant şi important congres, care atrage în fiecare an atenţia specialiştilor ce se preocupă de larga problematică atît a folclorului comparativ cît şi a celui balcanic.

Ghizela Suliţeanu

RECENZII

FELIX KARLINGER, *Einführung in die Romanische Volksliteratur*, I, *Die romanische Volksprosa*, München, 1969, 333 p.

Volumul de față, primul dintr-o serie de trei, concepută de autor ca *Introducere* în literatura folclorică a popoarelor romanice europene, se ocupă de proza populară, urmînd ca celelalte două să fie consacrate liricii și epicii versificate, respectiv teatrului popular.

Din capul locului apare limpede că sarcina pe care prof. Karlinger și-a asumat-o este deosebit de grea. Aceasta nu atît din pricini intrinseci (precum vastitatea impunătoare a domeniului etc.), cît mai cu seamă din cauze exterioare. Este astfel notoriu că, dacă, pe de o parte, mai pretutindeni în aria culturală considerată — dar și în afara ei, în țările de limbă germană, în Statele Unite — au fost elaborate cataloage tematice, studii monografice de tipuri sau de grupuri tipologice etc., privind diversele literaturi populare romanice, iar pe de altă parte, cercetările — precumpănitor teoretice — de poetică a speciilor, de psihologie și de biologie folclorică, au înregistrat substanțiale progrese în special în ultimele decenii, marile sinteze naționale care să evalueze comparativ — cantitativ și calitativ —, din perspectiva principiilor cîștigate de științele umane moderne, fondurile folclorice ale fiecărei populații romanice în parte, se află încă, deocamdată, în stadiul de deziderat pios. Nu mai puțin trebuie contat — dat fiind stadiul actual al organizării informării internaționale — și pe dificultatea tehnică a strîngerii unei informații egal de bogate și de multilaterale asupra tuturor literaturilor luate în dezbatere.

Tocmai de aceea, ca primă amplă încercare de acoperire — pentru moment, în domeniul prozei populare — a acestei lacune folcloristice, cartea își propune să fie mai mult un *Grundriss* — de eventual uz didactic — decît o lucrare de pretențioasă tehnicitate științifică.

În conformitate cu profilul de *compendiu* al cărții sale, prof. Karlinger urmărește în acest prim volum o prezentare tinzînd nu către exhaustiv ci doar către fixarea unor jaloane semnificative, capabile să slujească orientării ,,atît a romaniștilor interesați de folclor cît și a folcloriștilor doritori să arunce o privire asupra stărilor de fapt [folclorice] din interiorul spațiului romanic'' (p. 10).

Cuvîntul introductiv al cărții ridică o interesantă problemă de ordinul principiului metodologic. Autorul procedează la critica noțiunii de *tip* și a căilor identificării acestuia arătînd că, pe de o parte, criteriile după care se stabilește ,,forma normală'' (*arhetipul*, respectiv *tipul*), a unui basm spre pildă, variază de la autor la autor (unul contează pe gradul coerenței logice, altul pe atestare străveche ș.a.m.d.), pe de altă parte, că metoda curentă a stabilirii arhetipului (prin compararea de variante și ,,reconstruirea'', în temeiul comparației, a versiunii ,,originale'') este inadecvată, abuziv preluată din practica filologiei clasice. În cazul reconstituirii filologice

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 3, p. 255–260, București, 1970

e vorba, de regulă, de refacerea unui text a cărui existenţă istorică obiectivă este în afară de îndoială, în vreme ce în folclor tot ceea ce se poate obţine e cel mult o *schemă motivică*, de preferinţă coerentă, dar esenţial şi iremediabil *ipotetică* ca arhitectură şi substanţă. ,,Ceea ce se consideră drept tip, descris fiind ca atare — respectiv, elementele sale fundamentale, criteriile după care un anume basm poate să treacă drept variantă etc. — [...], este o pură chestiune de interpretare, în toată complicata problematică a acesteia'' (p. 15).

O altă chestiune de ordin general asupra căreia *Introducerea* insistă e cea a definirii categoriei *basm*. Pentru a caracteriza genul, arată autorul, nu sînt suficiente numai criterii de ordinul textului (unitatea dintre *materie*, *coerenţă semantică internă* şi *pattern*, respectiv ,,*nucleu formal*''). Esenţială este şi *incidenţa funcţionalităţii*.

Pentru caracterizarea funcţionalităţii, două ,,momente'' ar fi determinante : 1) raportul funcţie-formă, deductibil numai în condiţiile cuplării, în speţă a textului cu prilejul cultural, istoriceşte concret, al povestitului ; 2) faptul că raportul funcţie-formă în basm nu este simplu, linear, ci bidimensional. Bunăoară — notează prof. Karlinger — dacă Freud afirmă, pe bună dreptate, existenţa unei funcţii compensatorii a fanteziei ,,premorale'' în basm (ca şi reprezentarea onirică de altfel) el poate explica astfel o realitate funcţională importantă a basmului, dar numai una ,,unidimensională''. Or acesteia trebuie în mod necesar să i se adauge şi ,,dimensiunea'' introdusă de *interacţiunea* povestitor-public, respectiv de *situaţia* (contextuală) a povestitului (,,Erzählsituation''). Astfel un rol decisiv îl joacă ,,locul, momentul istoric, ambianţa socială în care este povestit basmul ; cine şi cui povesteşte, apoi, în ce scop povesteşte. Situaţia contextuală a povestitului este hotărîtoare nu numai pentru haina categorială pe care o povestire poate s-o îmbrace (respectiv, legendă, basm sau snoavă) ci ea explică, înainte de toate, formele mixte existente în cadrul tipurilor principale ale naraţiunii populare. [...] Basmul povestit nu se realizează niciodată în afara intenţiei povestitorului. Mai mult chiar, o multitudine de intenţii este posibilă şi în egală măsură justificată : din procesul povestirii însuşi rezultă — uneori chiar şi în cazul identităţii motivice — fie un basm calm-visător, fie unul vioi şi emoţionant, fie un basm cu minciuni, o istorie edificatoare, un basm de aventuri sau o snoavă'' (p. 20—21). Acest punct de vedere ,,distribuţionist'', perfect just în esenţă, vine fără îndoială să echilibreze tendinţa, de veche tradiţie, a studierii textului folcloric exclusiv *în sine*. Credem însă că o anume nuanţare a situaţiilor s-ar impune totuşi. Dacă este indiscutabil că labilitatea ambianţei sociale a povestitului poate determina net fluctuaţii stilistice (,,basm visător, vioi etc.''), este improbabil ca ea să poată opera ca *determinant* în mutaţii specifice ori ca ,,revelator al speciei''. Sub raportul apartenenţei funciare la specie, determinantă rămîne în ultimă expresie structura internă categorială — recognoscibilă şi la simpla lectură — dincolo de orice posibile întrebuinţări incidentale necanonice. O snoavă nu poate deveni basm — oricare ar fi ,,situaţia'' povestirii — fără a suferi modificări structurale, iar în speciile hibride (,,Schwankmärchen'', de pildă), tocmai *hibridul* lor evidenţiază coexistenţa a două sau mai multe *tipuri de structuri distincte*. Ar fi de aceea de prisos să mai insistăm asupra faptului că nu numai ,,contextul social'' determină alegerea şi factura textului de povestit, dar şi că specificitatea textelor determină la rîndu-i, probabilistic, ,,contextele sociale''-tip în care povestirea lor s-ar putea produce.

Deplasînd accentul de la basm ca atare la purtătorul de folclor şi la *povestit* în genere, demersul prof. Karlinger merge în consensul unor preocupări mai larg împărtăşite şi relativ recente (recente desigur prin ceea ce ele au *sistematic* şi prin *extensia lor sociologică*). Autorul omagiază de altfel explicit o serie de cercetări străine pe această direcţie (Linda Dégh, Lo Nigro etc.), şi, *în special*, contribuţia cercetării româneşti (Ovidiu Bîrlea). Acest tip de cercetare, subliniază prof. Karlinger, atît de bine ilustrat mai ales în domeniul cercetărilor romanice, vine să rectifice imaginea tiranică, împămîntenită cu deosebire în spaţiul germanic, a ,,bunicuţe băsmuitoare'' (imagine impusă de basmele fraţilor Grimm şi, mai energic încă, de colecţia Perrault), el demonstrînd cu date statistice incontestabile că, cel puţin pentru folclorul european (sau europeoid — America latină etc.), informatorul-tip pentru proză este nu femeia, „bunica", ci bărbatul, şi că — implicit — auditoriul este precumpănitor alcătuit din adulţi etc.

Materia cărţii este ordonată în nouă capitole consacrate pe rînd, în ordine, prozei populare româneşti, italiene, sarde, reto-romane, franceze, provensale, catalane, spaniole şi portugheze. Fiecare din cele nouă expuneri urmăreşte în genere dezvoltarea aceloraşi repere — ceea ce, evident, înlesneşte o viziune „sinoptică", paralelă, a respectivelor tradiţii populare romanice — precum : eventualele interferenţe cult-popular, istoricul culegerilor şi al investigaţiilor folcloristice, *specificul* fiecărei tradiţii naţionale în parte, ilustrat nu cu statistici de tipuri Aarne-Thompson ci concret cu citate comentate, uneori chiar cu texte integrale, reprezentînd practic principalele specii de proză populară cultivate (cele în limbi de largă circulaţie — franceze, italiene, spaniole — numai în original, celelalte atît în original cît şi în traducere germană). Comentariile la texte privesc atît aspecte de ordinul răspîndirii geografico-sociale şi al istoriei (origini, transmitere etc.), cît şi aspecte pur literare (stil, poetică, semnificaţia unor situaţii, personaje caracteristice etc.)

Vom zăbovi ceva mai mult, se înţelege, asupra capitolului consacrat prozei populare româneşti.

Foarte oportun, autorul menţionează şi justifică atit apariţia relativ tîrzie — caracteristică — a limbii literare şi a literaturii române scrise cît şi influenţa considerabilă — de asemenea caracteristică — pe care literatura populară a exercitat-o de totdeauna, şi o exercită şi astăzi, asupra literaturii româneşti culte. Spre a exemplifica cu un monument de literatură veche, autorul citează un fragment din apocrifa *Călătorie a Maicii Domnului* din *Codex Sturzanus*. Comentîndu-l, autorul pune la îndoială, fără adresă explicită dar vizînd de fapt, vădit, pe N. Cartojan (cf. de pildă *Cărţile populare în literatura românească*, vol. I, Bucureşti, 1929, p. 74—75), teza originii clericale a apocrifului, în favoarea ipotezei unei elaborări populare, date fiind naivitatea tratării portretului Mariei, dialogul foarte formalizat — folclorizant —, „stilul oral" şi, în special, „absenţa vibraţiei patetice, de solemnitate cultică" (p. 29). Evident, este greu de decis categoric în această chestiune. Cu toate acestea, în principiu, cele două ipoteze expuse nu se exclud, cel puţin în parte. Mai precis, credem că în ultimă analiză N. Cartojan este cel care are totuşi dreptate, în măsura în care argumentele sale sînt solide (preceptele *Călătoriei* ţin de ideologia bisericii ca instituţie etc.) şi, mai ales, în măsura în care distanţa culturală supozabilă (prin analogie) între mediile clerical-monahale „de rînd" şi mediile folclorice laice ale secolului al XVI-lea (epoca atestării *Călătoriei*) va fi fost foarte redusă. Cu alte cuvinte, ceea ce ar fi fost de neconceput pentru un slujitor al bisericii catolice (sau, în genere, al unei biserici mai rigoriste în materie de canon) era întru totul plauzibil pentru un cleric român ortodox de la 1580.

Urmează o succintă prezentare a cărţilor populare româneşti, autorul sprijinindu-se atît pe sinteza mai veche a lui N. Cartojan cît şi pe cercetările recente întreprinse de prof. I. C. Chiţimia şi prof. D. Simonescu, a căror clasificare o reproduce.

În privinţa culegerilor şi a cercetărilor de folclor se insistă în special — justificat — pe bibliografia accesibilă cititorului de limbă germană (fraţii Schott, Mitte Kremnitz, Schullerus, Weigand etc.). Folcloristica românească este evocată prin contribuţiile lui Ispirescu, Creangă, Călinescu, O. Bîrlea. Acest foarte scurt inventar este completat, judicios, de o bibliografie selectivă dar esenţială, anexată volumului.

Segmentul de „analiză practică" al capitolului este ilustrat cu excerpta dintr-un basm cu animale (*Lupul pîrcălab* — Ispirescu), un basm cu formule (*Un moş ş-o babă avè un cucoş* din *Antologia* Bîrlea, I, p. 155), două basme fantastice (*Cenuşotcă* — Bîrlea I, p. 571, şi *Ivan Turbincă* — Creangă), o legendă (Bîrlea II, p. 441), o povestire superstiţioasă (Bîrlea, III, p. 246). Se cuvine subliniată selecţia pertinentă a textelor şi preferinţa acordată pieselor culese în condiţii de certă rigoare ştiinţifică. Totuşi unele observaţii s-ar impune. Astfel, în locul lui *Ivan Turbincă*, pe care chiar autorul îl socoteşte de origine est-slavă, specia *basm* ar fi putut fi ilustrată de un specimen mai reprezentativ (dacă este să ţinem seama şi de faptul că, aşa cum s-a constatat, cca 50% din tipurile de basm româneşti nu sînt atestate în catalogul ATh !). La fel, în locul legendei citate, de probabilă provenienţă bulgărească (de altfel legenda hagiografică este la noi *îndeobşte* slab reprezentată), ar fi putut fi reprodusă o mostră de legendă mitologică, efectiv ilustrativă (de tipul, spre pildă, *Dumnezeu şi ariciul*, *Dumnezeu şi dracul* ş.a.m.d. *care l-au creat pe om* etc.). Evident, aceste obiecţii rămîn cu totul minore în raport cu valoarea de ansamblu a capitolului, incontestabilă.

Pregnantă este erudiţia, subtilitatea analitică, eleganţa tratării şi în celelalte capitole ale cărţii. Formaţia complexă de romanist — dar totodată şi de folclorist „de teren" — îi îngăduie autorului mai cu seamă o rară *mobilitate intelectuală* pe axele timpului şi spaţiului romanic.

Pentru folclorul românesc, această remarcabilă carte — de lectură cursivă şi atrăgătoare — este deosebit de importantă. Ea se numără printre puţinele sinteze străine care aruncă o privire competentă şi plină de interes asupra culturii noastre populare, prea puţin cunoscută încă peste hotare.

Totodată cartea are meritul de a oferi teme acute de meditat. Avem în vedere în special problema fundamentală pe care cartea prof. Karlinger o ridică *implicit* : în ce măsură se poate vorbi, *concret*, de o anume unitate a culturii populare generată de înrudirea romanică şi care este raportul real dintre contribuţia acestei înrudiri, pe de o parte, şi înrîurirea exercitată de cultura tradiţională a popoarelor învecinate neromanice (mai cu seamă *slave* în cazul nostru, mai cu seamă *germanice* în cazul romanităţii occidentale), precum şi de cultura tradiţională de substrat (tracică, celtică etc.), pe de altă parte?

Viorica Nişcov

Gottscheer Volkslieder. Band I. *Volksballaden*. Herausgegeben von Rolf Wilh. Brednich und Wolfgang Suppan. Mainz, B. Schott's Söhne, 1969, 440 p. + 3 f.

Una dintre cele mai mici insule de limbă germană se află în jurul localităţii Kočevje (germ. Gottschee), situată în Iugoslavia, undeva între Ljubljana, Triest, Rijeka şi Zagreb. Originară din Tirolul răsăritean şi din Carinthia, populaţia insulei s-a aşezat, în prima jumătate a secolului al XIV-lea, în mediu slav. Ea şi-a îmbogăţit mereu zestrea folclorică iniţială — în parte, prin contactul cu slavii de sud —, constituind o problemă deosebit de interesantă pentru cercetătorii culturii populare de limbă germană. Aceştia i-au acordat atenţie începînd de prin 1823, cînd au fost tipărite primele materiale culese de Josef Herr von Rudesch. Cunoaşterea folclorului acestei populaţii face progrese deosebite la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi la începutul celui de al XX-lea, prin Adolf Hauffen şi Hans Tschinkel.

Prin 1912—1913, Hans Tschinkel pregătise pentru tipar o culegere impresionantă de cîntece populare din Gottschee, a cărei publicare a fost însă împiedicată de întîiul război mondial. Mai apoi, în 1928, materialul a fost achiziţionat de John Meier, pentru Arhiva cîntecului popular german din Freiburg ; unul dintre colaboratorii cei mai apropiaţi ai acestuia, Erich Seemann, renumit cercetător al baladelor populare europene, a efectuat unele lucrări pregătitoare pentru editarea materialului şi a dat cîteva studii deosebit de interesante, dintre care menţionăm aici : *Die „Zekulo" - Ballade und die Ballade von der „Brautwerbung". Eine Studie zu zwei Gottscheer Lieder*, în „Jahrbuch für Volksliedforschung", 7 (1941), p. 40—70 ; *Entführung unterm Tanze. Eine unveröffentlichte Gottscheer Ballade*, în „Jahrbuch des österreichischen Volksliedwerkes", 6 (1957), p. 175—184 ; *„Die Zehnte Tochter". Eine Studie zu einer Gottscheer Ballade*, în *Huma-*

niora. Honoring Archer Taylor on his 70th birthday, New York, 1960, p. 102—114; şi *Die Gotscheer „Kate" -Ballade. Eine Beitrag zu den Liedern von der Meererin*, în „Rheinisches Jahrbuch für Volkskunde", 12 (1961), p. 63—79. Dar nici Seeman n-a reuşit să editeze volumul. În ultimii ani, materialul a constituit obiectul de studiu a trei cercetători foarte talentaţi : Rolf Wilh. Brednich, Wolfgang Suppan (amîndoi din Freiburg — R. F. a Germaniei) şi Zmaga Kumer (din Ljubljana — R. S. F. Iugoslavia). Aceştia şi-au propus să dea o ediţie completă [Gesamtausgabe] a materialului de folclor poetic din Gottschee, adică nu numai a manuscrisului aflător la Freiburg, ci şi a culegerilor publicate răzleţ.

Astfel concepută, lucrarea va cuprinde patru volume : întîiul e consacrat *baladelor populare*, al doilea — *cîntecului religios şi ritual*, al treilea — *celorlalte categorii de cîntece*, pe cînd volumul al IV-lea va conţine *comentariile asupra materialelor din volumele I—III, indicele de motive, dicţionarul expresiilor dialectale mai frecvente* ş.a.

Ni se pare cu totul remarcabilă strădania editorilor de a nu se mulţumi cu publicarea manuscrisului Tschinkel, ci de a aduna, pe cît posibil, toate culegerile de cîntece populare din Gottschee şi de a realiza astfel o adevărată *Gesamtausgabe*, ceea ce în folclor e un lucru foarte puţin obişnuit. Remarcăm de asemenea că unul dintre editori, Rolf Wilh. Brednich, a efectuat, în 1965, culegeri personale în Gottschee.

Volumul I, redactat de Rolf Wilh. Brednich şi Wolfgang Suppan, se deschide cu o prefaţă sobră şi foarte interesantă, în care ni se oferă date importante referitoare la insula de limbă germană Gottschee, la culegerile de poezii populare din teritoriul respectiv, la particularităţile dialectale ale materialului, ca şi la problemele pe care le ridică editarea acestuia. În afara textelor, volumul I mai cuprinde o bibliografie a literaturii populare din Gottschee (aproape 60 de titluri) şi o hartă.

Cele 125 de balade din volum (uneori în variante foarte numeroase, cum e cazul textului 57, *Die Meererin*, care e reprodus de 32 de ori) sînt publicate în următoarea ordine : *balade referitoare la fiinţe supranaturale* (nr. 1—15), *balade despre animale* (16—20), *crimă şi ispăşire* (21—24), *fapte violente* (25—35), *balade de iubire* (36—89), *balade-snoave* (90—93), *întîmplări familiale* (94—115), *cîntece pe tema morţii* (116—122), *teme religioase* (123—125).

Fiecărui text i se dă mai întîi un rezumat ; urmează apoi variantele în dialect — cu excepţia textelor publicate anterior în traducere —, iar în subsol se dă traducerea în limba literară germană, ceea ce face ca materialul să devină mai uşor accesibil. De cîte ori le-a fost posibil, editorii au publicat şi melodiile diferitelor balade.

Faţă de baladele din folclorul german propriu-zis, cele din Gottschee prezintă cîteva diferenţieri tematice. Aşa e, de pildă, existenţa baladelor despre animale, care lipsesc din alte zone, sau numărul foarte redus de balade-snoave, care sînt destul de frecvente în alte regiuni.

Pentru cercetarea comparativă a baladelor româneşti, volumul are o importanţă cu atît mai mare cu cît în el găsim unele teme comune cu ale noastre. Aşa sînt : 32. *Schwester Giftmischerin* [Sora otrăvitoare] : un tînăr refuză să ia în căsătorie pe Maria, deoarece aceasta avea doi fraţi ; de dragul lui, Maria îi otrăveşte pe amîndoi, după care însă tînărul o refuză din nou, de teamă să nu procedeze şi cu el la fel ; 100. *Die wiedergefundene Schwester* [Sora regăsită] : Marco Craljevič se căsătoreşte cu o fată din Turcia ; la cununia lor se petrec lucruri ciudate, motiv pentru care Marco Craljevič îşi întreabă mireasa de unde e ; află că în copilărie fata a fost răpită de un turc şi că mama ei se numea Ursula, ceea ce îl convinge că şi-a luat de soţie pe propria soră ; 103. *Heimkehr des Ehemannes* [Moşneagul] : un bărbat e dus în armată şi interzice soţiei să se căsătorească timp de 7 ani. Cînd, după 7 ani, se întoarce acasă, el află că în sat are loc nunta soției lui. Își schimbă hainele cu un cerșetor, intră la nuntă și cere de băut ; își lasă inelul în pahar, mireasa îl recunoaște și se duce cu el.

Remarcăm de asemenea cîteva motive poetice prezente și în baladele noastre, cum e acela al arborilor îmbrățișați, pe care-l găsim în mai multe piese : 68. *Graf Friedrich,* 69. *Die Todesbraut,* 73. *Der Scheintod,* ori motivul fetei amăgite cu averea care nu există : 41. *Der betrügerische Freier* ș.a.

Toate acestea ne fac să apreciem volumul prezentat ca deosebit de interesant nu numai pentru folcloristica germană, dar și pentru cea balcanică în general și să așteptăm cu viu interes apariția volumelor următoare.

Ion Taloș

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám: ....

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie la rubrica *note şi recenzii* problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (Sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK şi ANDREI BÂRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie definitivă (studiu introductiv, inedite, note şi variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., t. 15 nr. 3, p. 179–260, Bucureşti, 1970

I. P. „Informaţia" – c. 1252

43.407

Lei 20. –

XF1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 4

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCȘAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUȚIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOȘ

Secretar de redacție

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala Cărții, Oficiul de comerț exterior, Căsuța poștală 134—135 (Calea Victoriei nr. 126), București, sau la reprezentații săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor”.

«La revue d'ethnographie et de folklore» paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,— ; F. F. 49,— ; DM 40.—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boîte postale 134—135 (Calea Victoriei nr. 126), Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

Néprajzi

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 1970 Nr. 4

SUMAR

STUDII

Pag.

GHIZELA SULIȚEANU, Eposul „Șora-Batîr" la tătarii din România 263

CONSTANTIN MOHANU, Obiceiul colindatului în Țara Loviștei (II) . 291

ANCA SURCEL, Observații generale asupra rimei aplicate în poezia tradițională din Țara Loviștei 305

NOTE ȘI DISCUȚII

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV, Probleme și concepții novatoare în cercetările etnografice și folclorice ale „Cercului lingvistic din Praga" 313

VASILE ADĂSCĂLIȚEI și LUCIA CIREȘ, „Mocănașii", datină-spectacol, în Moldova. 323

PAUL SIMIONESCU, Isograma etnologică — un nou concept de determinare cartografică 335

ANDREI BUCȘAN, Utilizarea filmului în cercetarea coregrafiei populare 343

RECENZII

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru literatură, 1969 (Radu Răutu) 349

Rev. etn. folc. Tom. 15, nr. 4 , p., 261–352 București, 1970

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 1970 N° 4

SOMMAIRE

ÉTUDES

Page

GHIZELA SULIȚEANU, L'épopée « Chora Batîr » chez les Tatars de Roumanie 263

CONSTANTIN MOHANU, La coutume du « colindat » dans le pays de Loviştea (II) 291

ANCA SURCEL, Observations générales sur la rime dans la poésie traditionnelle de Țara Loviștei 305

NOTES ET DISCUSSIONS

TRAIAN IONESCU-NIȘCOV, Problèmes et éléments de conception novateurs dans les recherches ethnographiques et folkloriques du « Cercle linguistique de Prague » 313

VASILE ADĂSCĂLIȚEI et LUCIA CIREȘ, « Mocănașii », coutume-spectacle en Moldavie. 323

PAUL SIMIONESCU, L'isogramme ethnologique — nouveau concept de détermination cartographique 335

ANDREI BUCȘAN, Utilisation du film dans l'étude de la chorégraphie populaire 343

COMPTES RENDUS

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului* (Méthode de recherche folklorique), EL. 1969 (Radu Răutu) 349

Rev. ethn. folk., Tome 15, n° 4, p. 261–352 Bucarest, 1970

EPOSUL „ŞORA-BATÎR" LA TĂTARII DIN ROMÂNIA*

GHIZELA SULIŢEANU

Prezenţa în Dobrogea a naţionalităţilor conlocuitoare turcă şi tătară deschide cercetătorilor o poartă ademenitoare către culegerea şi studierea folclorului oriental. Acţiunea de culegere sistematică, întreprinsă începînd din anul 1953, a dat la iveală o mare bogăţie de genuri folclorice muzicale, cele mai multe dintre acestea avînd un caracter inedit în folcloristica internaţională [1].

O puternică tendinţă conservatoare — caracteristică de altfel unor comunităţi izolate de mai multă vreme de marea masă a poporului din care fac parte — a determinat la aceste colectivităţi o existenţă folclorică deţinătoare, pînă în zilele noastre, a unor vechi genuri cu multe elemente literare şi muzicale ce atestă înrudirea pe de o parte cu popoarele respective din Turcia şi U.R.S.S. iar pe de altă parte şi cu alte popoare din lumea orientală. Dacă printre aceste genuri naraţiunile cu muzică constituie unul dintre cele mai interesante domenii de cercetare, un loc cu totul deosebit îl ocupă specia naraţiunilor epice, şi aici în primul rînd eposul tătar.

Astfel, genul naraţiunilor cu muzică îl găsim în forma sa caracteristică, *de naraţiune în proză, în care dialogurile principale ale eroilor sînt redate prin cînturi muzicale executate de către povestitori într-o manieră specifică*, la mai toate popoarele orientale. În diferite articole şi studii asupra folclorului acestor popoare, publicate în majoritatea lor în U.R.S.S.[2], se

---

* Articolul de faţă este realizat după lucrarea *Din folclorul tătarilor dobrogeni. Eposul Şora-Batir* (lucr. ms. X.1958).

[1] De pildă, în cele peste 2000 piese folclorice înregistrate, găsim : repertoriul funebru, cîntece de leagăn, repertoriul copiilor, cîntece ale unor obiceiuri agrare şi de Ramazan, cîntece de nuntă, şîn, povestiri cu cînturi şi chiar cîntece şi jocuri de fiecare zi, care nu au mai fost tratate pînă în prezent în întregul lor de text şi muzică. Vezi G. Suliţeanu, *Recherches sur le folklore des minorités nationales tatare et turque de la Dobrouja*, în „Studia et Acta Orientalia", vol. V—VII, Bucarest, 1967.

[2] Traduceri aflate în biblioteca Institutului de etnografie şi folclor, cu numerele : T. 250 *Proza artistică turcmenă* de Scosîrev Piotr, în vol. *Povestiri turcmene* (prefaţă), Moscova, 1946 ; T. 243 *Eposul Chirchiz Manas* (partea introductivă), Moscova, 1949 ; T. 258 *Muzica turcmenă* de Uspensky şi V. Beliaev, Moscova, 1928 : *Muzica populară başchiră* de A. Lebedinski, în revista „Muzica Sovietică", nr. 3, 1951, p. 59—65 ; Iunus Radjabi, *Uzbek halk muzikasi*, vol. II, U.R.S.S., Uzbekistan, Taşkent, 1957, la p. XXIV-XXV, din prefaţa scrisă de I. Akbarov ; V. Kuzneţov, *Djamboul, le barde de Kazahstan*, în „Etude Sovietique", 1949, p. 35 — 42.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 263—289, Bucureşti, 1970

găsesc unele date în legătură cu acest gen. Din păcate, acestea nu cuprind lămuriri mai ample asupra conţinutului, mijloacelor de expresie poetice şi muzicale. Unele articole îi semnalează doar existenţa prin simpla denumire a unor astfel de naraţiuni[3], altele publică naraţiunile, însă lipsite de muzică[4], iar altele redau numai fragmente muzicale, şi acestea nu întotdeauna identificate [5].

Obiceiul povestitului, destul de viu la tătarii din România pînă în preajma celui de-al doilea război mondial, ne oferă astăzi doar puncte izolate, mici insuliţe, în care fragmente, mai rar povestirea întreagă, mai dăinuie la unii bătrîni. Din cele douăsprezece persoane de la care am cules materialul [6], doar şase au cunoscut un exemplar de povestire (cu cînturi) în întregime, ceea ce este foarte puţin faţă de întinderea zonei cercetate [7].

Aceste povestiri sînt cunoscute în popor în special sub denumirea eroilor principali, spre deosebire de diferiţii termeni pe care unii cercetători le-au atribuit, ca : ,,povestire" [8], ,,legendă istorică" [9], ,,tip de recitare în proză întreruptă de cîntece versificate" [10], ,,legende epice" [11], ,,opere epice ale popoarelor din Asia Mijlocie" [12], ,,destan" [13] etc.

---

[3] E. Borrel, *La musique turque*, în vol. *La musique des origines à nos jours*, Librairie Larousse, Paris, 1946, p. 433—438. Rauf Yekta Bey, *La musique turque*. în *Encyclopédie de la Musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Paris, 1922, p. 433 — 438.

[4] Pertev Naili, *Kòroglu Destan*, în *Turk halk hitayelerine ve Sazsailerine ait metinler ve tetkikler*, VI, Istambul, 1931 ; Wolfram Eberhard, *Minstrel Tales from Southeastern Turkey*, recenzie publicată în revista "University of California press", Berkeley and Los Angeles, 1955 ; Saadet Ishaki, ,,*Şora-Batîr, Eine Legende in Dobroudschatatarischer Mundart* — Polska Akademya Umiejetnosci, Krakow, 1935 ; S.A. Andreiev-Krivici, *Nartî Kabardinskii epos*, studiu introductiv, Moscova, 1957, p. 3—41 ; Iusuf Ziya, *Boş beşik ve Akkuş*, Ankara, 1932.

[5] Robert Lach, *Krimtatarische Gesänge*, în *Gesänge russischer Kriegsgefangener*, Viena, 1930 ; ,,Halk tütküleri", Istambul 1930 (p. 73, ,,Kör-Oglu bor", şi p. 85 ,,Kör—Oglu").

[6] Pînă în prezent se află în arhiva Institutului de folclor material înregistrat de la următorii informatori : Abduraim *Geambolat*, 55 ani (nogai), comuna Ciocîrlia de Jos, jud. Constanţa, octombrie 1957 : ,,Şora-Batîr" în întregime, mg. 1227 ff—jj, ,,Aris men Kamber" mg. 1228 e-f ; Idris *Asan*, 62 ani (crîm), satul Tătaru, comuna Comana, jud. Constanţa, aprilie 1958 : ,,Şora-Batîr" mg. 1410 1-m, ,,Tayr men Zore" în întregime, mg. 1412 hh, şi Kör-Oglu", fragment, mg. 1415 h ; Şaim *Reşid*, 60 ani (cîrm), satul Tătaru, aprilie 1958 ; ,,Şora-Batîr" în întregime, mg. 1415 i, 1416 a, ,,Kör-Oglu", fragment mg. 1416 e ; Abduraman *Ismail*, 82 ani (turc), satul Fîntîna Mare, comuna Independenţa, jud. Constanţa, noiembrie 1953, ,,Kör-Oglu", fragment, mg. 274 a ; Makpule *Ziadin*, 30 ani (femeie crîm), satul Tătaru, aprilie 1958, ,,Aris men Kamber", mag. 1411 h (povestire notată în întregime, înregistrate numai cînturile), şi fragment ,,Şora-Batîr" mg. 1411 f ; Memet *Ferid*, 14 ani (crîm), satul Tătaru, aprilie, 1958, mg. 1412 c : ,,Şora-Batîr", fragment ; Ulmie *Isa*, 21 ani (femeie nogai), comuna Ciocîrlia de Jos, octombrie 1957 : ,,Aris men Kamber", fragment, mg. 1227 p ; Muziin *Arslan*, 52 ani (femeie nogai), comuna Ciocîrlia de Jos, octombrie 1957 : ,,Aris men Kamber", fragment, mg. 1228 c ; Fatma *Agibay*, 56 ani (femeie nogai), comuna Valea Neagră, jud. Tulcea, mai 1958 ; ,Aris men Kamber", fragment, mg. 1419 d. La aceştia adăugăm pe informatorul Ali Nagi *Geafer* (crîm), 44 ani, un talentat deţinător de povestiri muzicale despre animale, păsări (înregistrat în Bucureşti în anul 1969).

[7] Putem spune în momentul de faţă că noi cunoaştem situaţia folclorică din aproape toate satele şi oraşele Dobrogei în care se găsesc tătari.

[8] Wolfram Eberhard, *op. cit.*

[9] P. Kuzneţov, *op. cit.*

[10] V. Uspensky şi V. Beleaiev, *op. cit.*

[11] Scosîrev Piotr, *op. cit.*

[12] Idem, *ibid.*

[13] Petev Naili, *op. cit.*, şi I. Akbarov, *op. cit.*

În comunicarea *Muzica în narațiunile orientalilor din Republica Socialistă România*[14], am realizat, în cuprinsul acestui gen narativ cu muzică, o primă delimitare a trei specii, după natura tematicii şi respectiv calitatea părților muzicale[15] :

A) narațiuni cu caracter de epopee, avînd conținutul axat în special pe faptele de vitejie ale eroilor ; B) narațiuni de dragoste, cu accentul pe întîmplările unei dragoste nefericite şi C) narațiuni despre animale, păsări etc.

Eposul Şora-Batîr face parte din prima specie narativă, alături de eposurile : „Edege-Batîr", „Kerim-Batîr", „Kör-Oglu", „Karadja-Oglu" etc., eroi legendari care au rămas în amintirea oamenilor pînă în zilele noastre[16].

Spre părerea noastră de rău nu am avut ocazia să asistăm la o astfel de povestire în desfăşurarea şi atmosfera ei reală, deoarece în regiunea cercetată obiceiul povestitului nu se mai practică de ani de zile. Ne-am putut închipui însă cu uşurință cum se desfăşura aceasta în trecut, ascultînd pe Abduraman Ismail, 82 ani, povestind „Kör-Oglu", Abduraim Geambolat, 55 ani, povestind „Şora-Batîr", Idris Asan, 62 ani, povestind „Tayr men Zore" şi „Şora Batîr" şi pe Şaim Reşid, 60 ani, povestind pe „Şora-Batîr". Informațiile luate de la rudele şi cunoscuții foştilor buni povestitori, astăzi decedați, şi de la povestitorii de mai sus ne-au întregit imaginea despre ceea ce trebuie să fi însemnat prilejul unor astfel de povestiri în trecut[17].

Astfel, cu cincisprezece — douăzeci de ani în urmă, de obicei în lungile seri de iarnă, bărbații se adunau la „zaiafeturi", venind în „musafirlîc" pe rînd la fiecare dintre ei. Întîlnirile erau precis organizate, conform tradiției, încă cu multă vreme înainte, exclusiv de către bărbații colectivității. Femeile, copiii şi tinerii nu erau admişi, ci doar ai gazdei — partea bărbătească — căpătau permisiunea de a asista. Veneau oaspeți şi din satele vecine să asculte povestitorii renumiți[18]. Povestitorul, bine cunoscut pe cîteva sate, se bucura de o considerație deosebită. Personalitatea sa artistică[19] imprima povestirii o însuflețire pe care reuşea să o transmită ascultătorilor. Mimica feței şi gesturile povestitorului emanau o atmosferă specială : o linişte desăvîrşită, o plutire a gîndurilor în trecut. Prin fața ochilor ascultătorilor se perinda acţiunea povestirii ca o realitate la care ei erau părtaşi. Povestitorul devenea un magician, el însuşi transfigurat cînd în cronicar, cînd în fiecare dintre eroii săi, aducînd în camera ticsită de lume şi îmbîcsită de fumul ţigărilor trecutul legendar al poporului tătar.

---

[14] Ghizela Sulițeanu, *La musique des narrations des orientaux de la République Socialiste de Roumanie*, comunicare ținută la cel de-al V-lea congres internațional de narațiuni populare, Bucureşti, 26—31, august 1969.

[15] Ținînd seama de calitatea pe care muzica o reprezintă în cuprinsul acestor specii, se relevă şi o categorie intermediară de narațiuni-povestire, în care textele cîntecelor se desfăşoară pe melodii mai noi în timp, preluate din repertoriul cîntecelor de fiecare zi.

[16] Însăşi denumirea de *Batîr* se traduce prin „vitreaz".

[17] Fişele informative : 19.037, 19.040, 19.072, 19.099 („iera la Ovidiu un bătrîn Ablakim Ğęawdar. Măcar acum vręo čіnčį lunį să fi venit mata şi įel mai trăįa. Acu a mers totul cu įel în pămînt. Trei zile putęa să cînte şi să povestęască fără oprire") ; 19.100, 19.109, 19.110, 19.113, 19.034, 19.036, 19.039 şi 19.552 din comunele : Ciocîrlia de Jos, Tătaru, Ovidiu, Valea Neagră, Poarta Albă.

[18] În URSS un excelent reprezentant al acestor povestiri a fost bătrînul Djambul Djabaev (1846—1945), din Kazahstan, care, printre alte epopei, cunoştea şi pe „Şora—Batîr" şi „Kör-Oglu" (V. Kuznețov, *op. cit.*).

[19] În trecut, povestitorii tătarilor dobrogeni se acompaniau cu dombra, însă nici unul dintre informatori nu a asistat, ci numai a auzit, la rîndul lui, pe bătrîni amintindu-şi. F.A., nr. 19.037, 19.100.

★

În eposul „Şora-Batîr" este redată povestirea despre întimplările lui Narîk şi despre faptele vitejeşti ale fiului său Şora-Viteazul. Povestirea a fost culeasă în întregime de la informatorii :

Abduraim Geambolat, 55 ani, tătar din ramura nogai, Idris Asan, de 62 ani şi Saim Reşid, de 60 ani, tătari din ramura Krîm[20]. De la primii doi informatori, povestirea a fost notată în româneşte, înregistrîndu-se numai cînturile, iar de la cel de-al treilea povestirea a fost culeasă în întregime, fiind înregistrată în limba tătară, însă notată şi în limba română. La toţi trei informatorii vioiciunea povestirii în limba română, în care cînturile şi chiar expresiile în limba tătară se intercalau firesc, ne-au pus la dispoziţie — şi printr-un oarecare pitoresc al limbajului —, dacă nu o traducere fidelă, în orice caz o povestire închegată şi plăcută de urmărit.

Materialul ne-a oferit posibilitatea de a evidenţia — datorită analizei tuturor variantelor — cîteva elemente caracteristice, ţinînd unele de tematica eposului, altele de structura prozei, iar altele de structura poetico-muzicală a cînturilor.

a) Şora-Batîr, ca şi alţi eroi ai epicii populare, ne apare ca întruchiparea demnităţii, generozităţii şi curajului poporului din care face parte. Întîmplările prin care trece şi toate faptele sale trebuie să corespundă întru totul mentalităţii colectivităţii, care îl cinsteşte ca pe un strălucit membru al ei.

b) De-a lungul întregii povestiri, personajele se centrează în jurul eroului, toate acţiunile lor servind în primul rînd pentru a-l evidenţia.

c) Realismul este o caracteristică esenţială a acestui gen. Parcă descinsă din viaţa de fiecare zi, povestirea îşi întăreşte aspectul legendar istoric, iar povestitorul devine un cronicar al timpurilor trecute, suscitînd interesul ascultătorilor, prezentînd oameni şi acţiuni uşor verosimile.

d) Moravuri, obiceiuri, credinţe şi aspecte, din viaţa din trecut a tătarilor, sînt incluse în diferitele episoade ale povestirii, ca o frescă socială a tradiţiei orale.

e) Elementul fantastic nu este întrebuinţat decît rar, fie pentru a colora mai viu unele momente epice, fie pentru a accentua calităţile unuia dintre eroi.

f) Cele trei exemplare culese în întregime reprezintă două grupuri de variante [21] pe care le vom numi : grupa de variante A (varianta culeasă de la informatorul Abduraim Geambolat din comuna Ciocîrlia de jos) şi grupa de variante B (cele două variante culese din satul Tătaru, de la informatorii Idris Asan şi Şaim Reşid [22]).

---

[20] Tătarii nogai şi tătarii crîm sînt cele două ramuri principale ale tătarilor dobrogeni Între aceştia există şi unele diferenţieri folclorice. Se găsesc deosebiri în limbă, unele obiceiuri, cîntece (şi chiar în aspectul tipului somatic).

[21] Deoarece avem a face cu un gen literar-muzical, povestirile au fost încadrate în grupuri de variante : A şi B, iar melodiile cînturilor au fost considerate tipuri diferite, respectiv tot A şi B .

★

Şora-Batîr *var.*, *A*, *mg. 1227 f.f.*, Ciocîrlia de jos, jud. Constanţa, inf. Abduraim Geambolat, 52 ani, culeg. G. Suliţeanu, X. 1957; tr. G. Suliţeanu.

(Rezumat)

1. Episodul căsătoriei lui Narîk, tatăl lui Şora-Batîr

Nepotul unui qan avea doi băieţi şi un băiat de suflet pe care-l chema Şora. Narîk era băiatul cel mai mare. El şi-a ales de soţie pe Ayansuwlu, fata săracă dar isteaţă a unui văcar din sat. Ayansuwlu îşi sfătuieşte părinţii să ceară ca dar de nuntă de la qan pe bătrîna iapă Haralambie, cea cu clopot la gît. O dată cu ea însă pleacă şi jumătate din herghelie. Astfel, isteaţa fată a reuşit să-şi îmbogăţească părinţii pentru a face faţă cheltuielilor de nuntă.

2. Episodul intrigii lui Şora, fratele de suflet, şi moartea fratelui mai mic

Şora atrage atenţia fratelui mai mic al lui Narîk asupra frumuseţii lui Ayansuwlu, sfătuindu-l să ceară tatălui său să-l îndepărteze pentru un timp pe Narîk, trimiţîndu-l la oraş, spre a cumpăra hăţuri şi o şa de aur. Ayansuwlu bănuind adevărul, îl sfătuieşte pe Narîk să simuleze plecarea pentru a prinde pe fratele necinstit. Astfel, Narîk, prinzîndu-l pe acesta la intrarea în casă, îi taie capul şi-l îngroapă pe loc, în timp ce Şora fuge. Apoi Narîk pleacă la oraş pentru a înşela bănuielile tatălui său.

3. Episodul aflării crimei şi alungarea grupului Narîk, Ayansuwlu şi Şora, fratele de suflet

Qanul află de la Şora întîmplarea şi îl alungă împreună cu Narîk şi Ayansuwlu.

4. Episodul naşterii lui Şora-Batîr şi despărţirea de Şora, fratele de suflet

Trecînd printr-o pădure, Ayansuwlu dă naştere unui băiat căruia Narîk îi pune numele de Şora, spunîndu-i lui Şora : „dacă a născut un băi̯at, tu i̯eşti̯ liber să pleči̯ unde vrei̯, i̯ar numele băi̯atului să fie Şora”.

5. Episodul prieteniei lui Şora-copilul cu Qulunceaq şi întîlnirea cu Kadîr-Neby

Pe cîmp, păzindu-şi cei doi viţei, Şora face cunoştinţă cu Qulunceaq, fiu de qan, care ducea la păscut herghelia de cai a tatălui său. Într-o zi,

---

[22] Îmi permit a include aici şi lucrarea domnului Saadet Ishaki, citată în nota 5, ,,Şora-Batîr”..., care cuprinde o variantă culeasă tot în satul Tătaru, de la informatorul Abdulla, în anul 1931, şi care corespunde întru totul variantei culese de la informatorul Şaim Reşid, (un frate mai mic al lui Abdulla), prezentată în lucrarea de faţă.

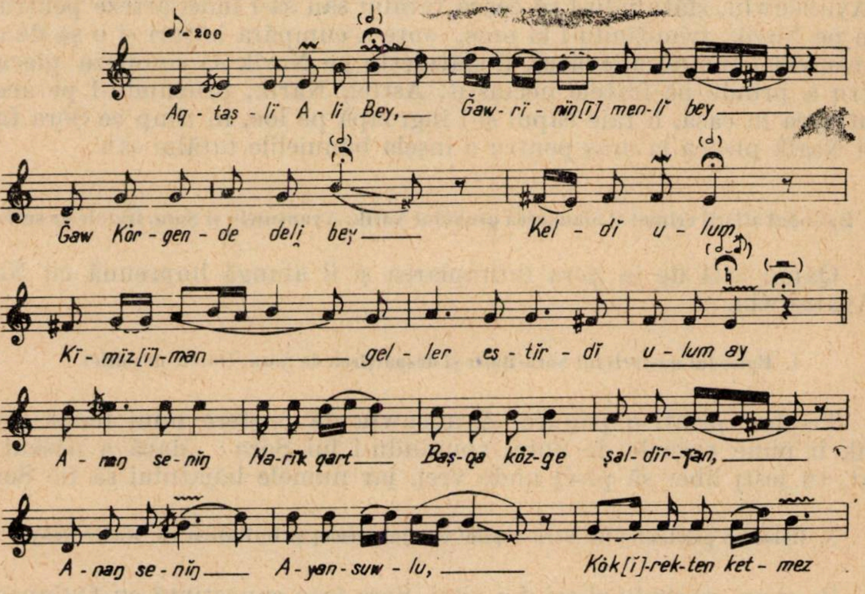
Qulunceaq întîrziind şi fiindu-i foame, Şora îşi taie unul din viţei pentru mîncare. Între timp soseşte şi Qulunceaq şi ambii copii încep să mănînce. Un bătrîn trecînd pe acolo, copiii îl poftesc la masă. Acesta, care era în realitate sfîntul Kadîr-Neby (Sfîntul Gheorghe), le prezice ambilor băieţi că vor deveni batîri (viteji).

6. Episodul alegerii de către Şora a calului dăruit de qan, tatăl lui Qulunceaq

Tatăl lui Qulunceaq aflînd de purtarea frumoasă a lui Şora, îl invită să-şi aleagă un cal din herghelia sa. Şora îşi alege un mînz, căruia îi leagă drept semn o fîşie de bici şi îi dă numele de Tasmalî-Gerî (Cel însemnat cu curea).

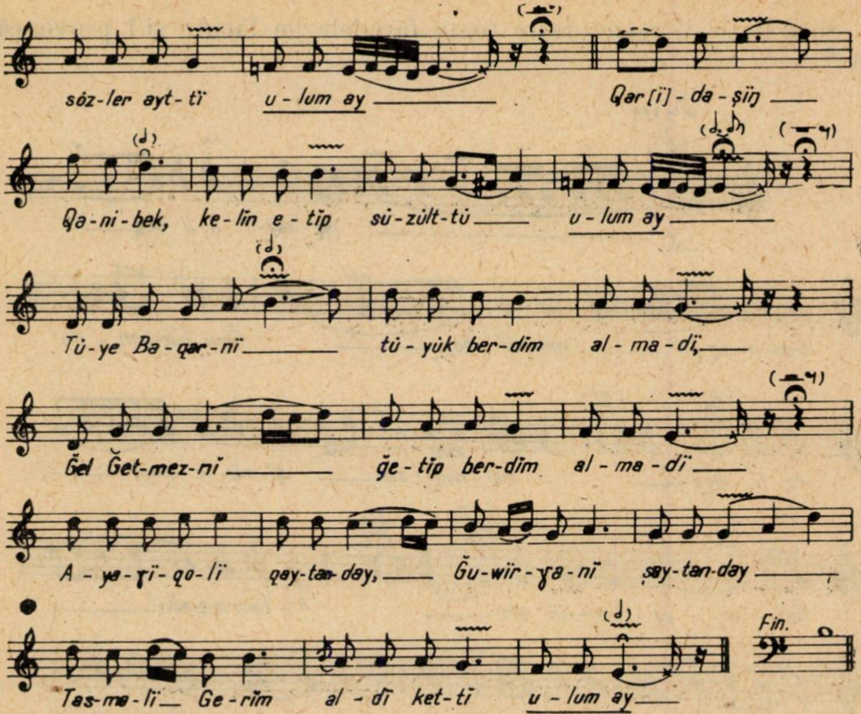
7. Episodul atacului lui Ali-Bey şi înştiinţarea lui Şora (cîntul I)

Cu trecerea timpului Şora s-a făcut un băiat frumos şi voinic, [pe care-l îndrăgea toată lumea. Un qan din Crimeea, Ali-Bey, invidios, vine beat acasă la Şora-Batîr. În lipsa acestuia îl bate pe Narîk, insultă pe Ayansuwlu, iar pe sora lui Şora, Qanibek, o sperie. La plecare ia cu dînsul calul preferat al lui Şora, pe Tasmalî-Gerî. După plecarea lui Ali-Bey, Narîk merge să-l anunţe pe Şora, care se afla la o nuntă în satul vecin. „Moş Narîk n-a intrat direct. S-a oprit la fereastră şi a început să cînte[23] :


♪ = 200
Aq - taș - lĭ A - li Bey, — Ğaw - rĭ - nıŋ[ĭ] men-lĭ bey —
Ğaw Kör - gen - de deli bey — Kel - dĭ u - lum,
Kĭ - mĭz[ĭ]-man — gel - ler es - tĭr - dĭ u - lum ay
A - naŋ se - niŋ Na-rĭk qart — Baș-qa köz-ge șal-dĭr-ğan, —
A - naŋ se - niŋ — A - yan - suw - lu, — Kök[ĭ]-rek-ten ket - mez

---

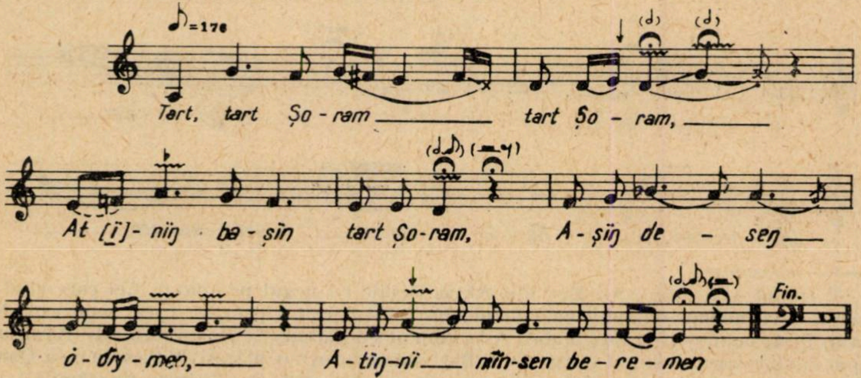
[23] *Cîntul I* : Ali-Bey din Aktaș, / Beiul cu negul pe spate, / Cel care cînd vede dușmanul devine nebun, a venit, *fiul meu.* / Cu kmîz a stîrnit vînturile, *fiul meu*/ . Tatăl tău este Narîk bătrînul, / Peste ochi, peste cap, i-a dat/ ; Mama ta este Ayansuwlu, / Ei i-a spus cuvinte ce nu i se vor șterge din suflet, *fiul meu.* /Pe sora ta Qanibek a obligat-o să stea cu smerenie ca o mireasă, *fiul meu*/, Pe ,,Privire de cămilă" [cal] l-am dat, nu l-a primit, / Pe ,,Cel neajuns de vînt" [cal] l-am dus de căpăstru, nu l-a primit./ Pe ,,Cel cu picioarele ca un fuior"/, Pe "Cel ce aleargă ca un drac"/, Pe ,,Cel însemnat cu curea" l-a luat și a plecat, *fiul meu.*


sóz-ler ayt-tï u-lum ay Qar[ï]-da-şïŋ
Qa-ni-bek, ke-lïn e-tïp sü-zült-tü u-lum ay
Tü-ye Ba-qar-nï tü-yük ber-dïm al-ma-dï
Ĝel Ĝet-mez-nï ğe-tïp ber-dïm al-ma-dï
A-ya-γï-qo-lï qay-tan-day, Ĝu-wïr-γa-nï say-tan-day
Tas-ma-lï Ge-rïm al-dï ket-tï u-lum ay
Fin.

„Şora-Batîr cînd a auzit a oftat tare. Cînd a oftat, s-a aprins casa de foc [dor]... S-a dus imediat acasă, a încălecat pe Ĝel-Ĝetmez şi a pornit ca vîntul după Ali-Bey".

8. Episoadele întîlnirii şi luptei cu Ali-Bey (cînturile II şi III). Moartea lui Ali-Bey

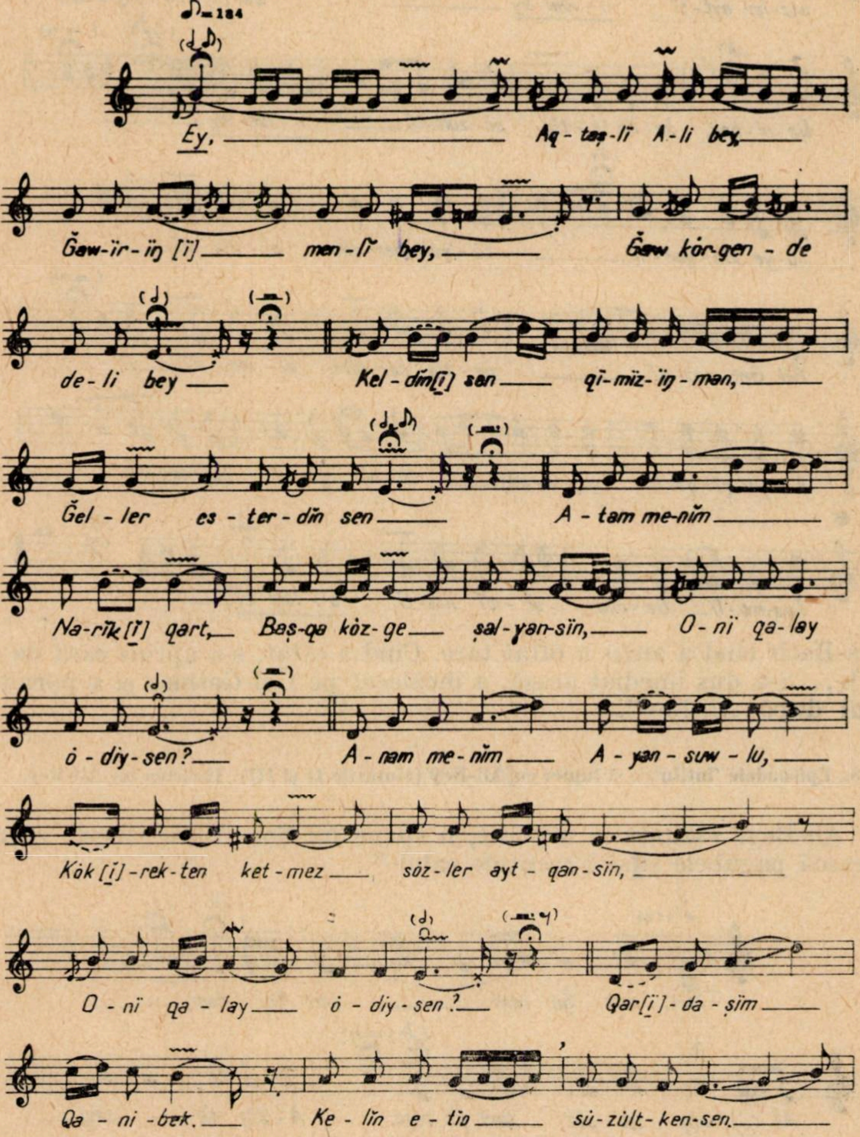
Ali-Bey, văzîndu-se urmărit, îi spune lui Şora-Batîr că este gata să plătească pagubele şi să-i restituie calul [24]:


♪=176
Tart, tart Şo-ram tart Şo-ram,
At [ï]-niŋ ba-şïn tart Şo-ram, A-şïŋ de-seŋ
ö-dey-men, A-tïŋ-nï mïn-sen be-re-men
Fin.

---

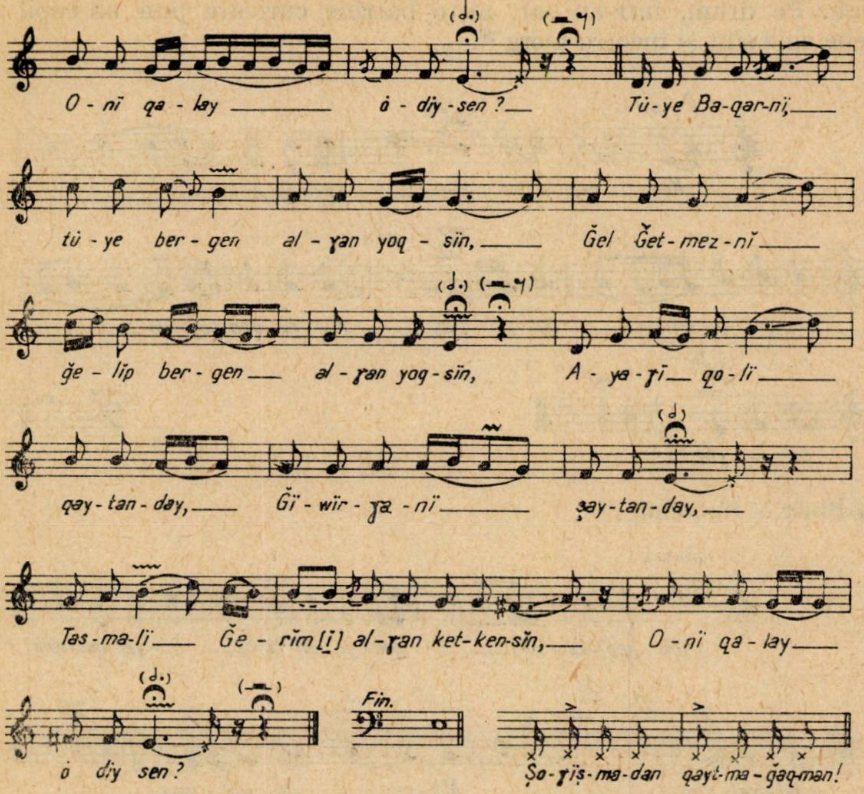
[24] *Cîntul II*: Trage, trage, Şora al meu, trage Şora al meu,/ Căpăstrul calului trage Şora al meu/ Dacă zici [de] mîncare, plătesc eu/ Şi dacă [vrei să] încaleci calul, îl dau.

Şora-Batîr îi reaminteşte toate fărădelegile făcute şi-l provoacă la luptă [25]:


♪=184
Ey, Aq-taş-lī A-li bey,
Ğaw-īr-iŋ [ī] men-lī bey, Ğaw kör-gen-de
de-li bey Kel-dīn[i] sen qī-mïz-ïŋ-man,
Ğel-ler es-ter-dīn sen A-tam me-nīm
Na-rīk[ī] qart, Baş-qa köz-ge şal-yan-sīn, O-nī qa-lay
ö-diy-sen? A-nam me-nīm A-yan-suw-lu,
Kök[ī]-rek-ten ket-mez söz-ler ayt-qan-sīn,
O-nī qa-lay ö-diy-sen? Qar[ī]-da-şīm
Qa-ni-bek. Ke-līn e-tip sü-zült-ken-sen.

---

[25] *Cîntul III*: Hei! Ali Bey din Aktaş/Beiule cu negul pe spate/ Cel care cînd vezi duşmanul devii nebun/ Ai venit cu kmîzul tău/ Şi ai stîrnit vînturile/ Tatăl meu este Narik bătrînul/ Peste ochi, peste cap, i-ai dat/ Asta cum ai s-o plăteşti? / Mama mea este Ayansuwlu/ I-ai spus cuvinte care nu se pot şterge din suflet/ Asta cum ai s-o plăteşti?/ Pe sora mea Qanibek ai pus-o să stea smirnă ca mireasă/ Asta cum ai s-o plăteşti?/ Pe ,,Privire de cămilă'' ţi l-a dat, nu l-ai primit/Pe ,,Cel neajuns de vînt'' ţi l-a dat, nu l-ai primit/Pe ,,Cel cu picioarele ca un fuior''/ Pe ,,Cel ce aleargă ca un drac''/Pe,, Cel însemnat cu curea'' l-ai luat şi ai plecat/ Asta cum ai să plăteşti?/ [recitativ] Eu fără luptă nu mă întorc!


O - nï qa - lay ——— ò - diy - sen ?— Tü-ye Ba-qar-nï,——
tü - ye ber - gen al - ɣan yoq - sïn,—— Ğel Ğet - mez - nï——
ğe - lip ber - gen— al - ɣan yoq - sïn, A - ya - ɣï— qo - lï——
qay - tan - day,—— Ğï - wïr - ɣa - nï—— ṣay - tan - day,——
Tas - ma - lï— Ğe - rïm [i] al - ɣan ket - ken - sïn,—— O - nï qa - lay——
ò diy sen?
Fin.
Ṣo - ɣïṣ - ma - dan qayt - ma - ğaq - man!

Ei se luptă cu arcul, iar Ali-Bey este omorît.

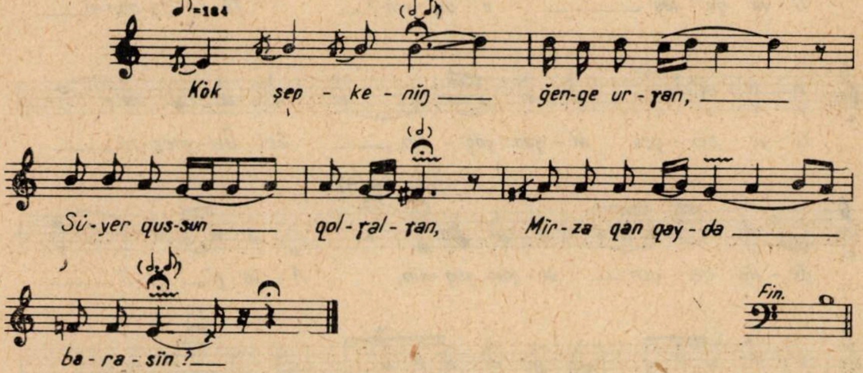
9. Episoadele luptei cu qanul, prietenul lui Ali-Bey. Ajutorului Qulunceaq-Batîr

După omorîrea lui Ali-Bey, Şora Batîr trimite vorbă qanului, prieten cu acesta, să se pregătească de luptă. Apoi îşi înştiinţează prietenul, pe Qulunceaq-Batîr, să vină să lupte alături de el. La vederea numeroasei armate a qanului, ei pornesc la luptă spunînd : „vine către noi̯ o plăčintă, hai̯ s-o tăi̯em bine”. După ce au învins pe duşman, cei doi Batîi̯ s-au îmbrăţişat şi̯ s-au despărţit.

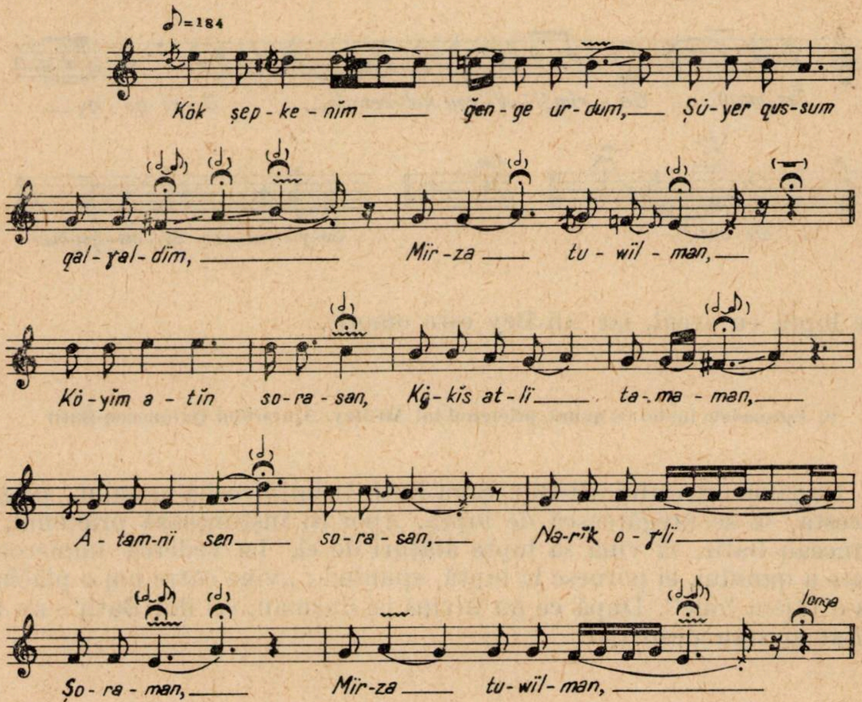
10. Episodul plecării în ajutorul qanului din Kazan (cînturile IV, V)

Şora-Batîr primeşte o „telegramă” de la qanul din Kazan, prin care acesta îi cere ajutor în luptele cu calmucii. Şora-Batîr încalecă pe Tasmalî-Gerî, se întîlneşte cu Qulunceaq-Batîr şi ambii se îndreaptă spre

Kazan. Pe drum, într-un sat, nişte bătrîne curioase pun un copil să-l întrebe cine sînt şi încotro merg [26].


♪=184
Kök şep - ke - niŋ ——
ğen-ge ur - ɣan, ——
Sü-yer qus-sun ——
qol-ɣal-ɣan,
Mïr-za qan qay - da ——
ba - ra - sïn ? ——
Fin.

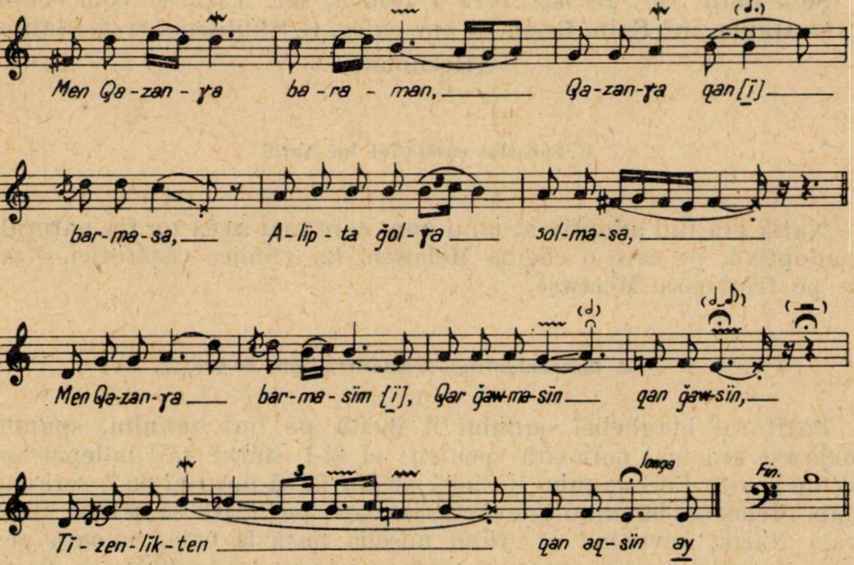
Şora-Batîr le răspunde [27]:


♪=184
Kök şep - ke - nïm ——
ğen - ge ur - dum, ——
Şü - yer qus-sum
qal - ɣal - dïm, ——
Mïr - za ——
tu - wïl - man, ——
Kö - yïm a - tïn
so - ra - san,
Kö - kïs at - lï ——
ta - ma - man, ——
A - tam-nï sen ——
so - ra - san, ——
Na-rïk o - ɣlï ——
Şo - ra - man, ——
Mïr-za ——
tu - wïl - man, ——
longa

---

[26] *Cîntul IV*: Cu haina albastră pe o mînecă / Cu pasărea iubită pe mînă / Unde pleci tu, nobile?

[27] *Cîntul V*: Am dat haina albastră pe o mînecă / Pasărea iubită am luat-o în mînă/ Eu nu sînt nobil / Dacă întrebi de numele satului meu / Satul este Kokîs / Dacă întrebi de tatăl meu / Sînt Şora, fiul lui Narîk/ Eu nu sînt nobil/Eu mă duc la Kazan / Dacă la Kazan nu se duce qanul/ Şi dacă nu pune totul pe calea cea bună / După ce ajung eu la Kazan / Să nu ningă zăpadă, să plouă cu sînge / După ce ajung eu la Kazan / Să curgă sînge pînă la genunchi.


Men Qa-zan-ɣa ba-ra-man, Qa-zan-ɣa qan[ï]
bar-ma-sa, A-lïp-ta ǧol-ɣa sol-ma-sa,
Men Qa-zan-ɣa bar-ma-sïm [ï], Qar ǧaw-ma-sïn qan ǧaw-sïn,
Tï-zen-lïk-ten qan aq-sïn ay
longa
Fin.

11. Episoadele întîlnirii cu fata qanului din Kazan, învingerea duşmanilor şi căsătoria lui Qulunceaq-Batîr cu fata qanului

Frumoasa şi înţeleapta fată a quanului din Kazan află de sosirea celor doi viteji şi le trimite în dar lui Qulunceaq o sabie şi lui Şora un scut în care se află „o sabi̯e de patruzeči̯ de coţi̯”. Cu acestea cei doi viteji au plecat pe cîmpul de luptă şi au învins. După victorie, fata qanului şi-a arătat preferinţa pentru Şora-Batîr, însă acesta a răspuns : „Nu am venit să mă însor aiči̯. Am venit să mă lupt şi să-mi̯ arăt vitejia”. Qulunceaq însă a spus : „I̯eu̯ rămîn şi i̯au̯ fata”.

12. Episodul trecerii apei cu ajutorul hajderelor (dragonilor) şi cauza dispariţiei lui Şora

În drum spre casă, Şora a avut de trecut o apă mare fără pod. O fetiţă, care stătea la marginea apei, l-a rugat s-o treacă şi pe ea. Şora o ia, dar îi spune să ţină tot timpul ochii închişi. Cînd treceau «pe la mijlocul apei̯, fetiţa deschise ochii şi văzu şase hajdere la stînga şi şase la dre̯apta, care îi̯ duče̯au̯ să tre̯acă apa şi i̯-a spus lui Şora : „nene, nene, ui̯te”... „Pti̯u, fir-ai̯ să fi”, a zis Şora-Batîr şi s-a înecat împreună cu cal şi cu fata. Se ştie că hajderele îl păze̯au̯ pe Şora-Batîr şi fetiţa i̯era dracul. Se spune că în fiecare an se vede din apă spinare̯a lui Şora-Batîr. Şi stau̯ calmučii şi-l păzesc şi astăzi̯, să nu i̯asă afară».

★

Șora-Batîr *var. B*, *mg. 1415 I-1416 a*, sat. Tătaru, com. Comona, jud. Constanța, inf. Șaim Reșid, 60 ani, culeg. G. Sulițeanu, tr. G. Sulițeanu. (Rezumat)

1. Episodul căsătoriei lui Narîk

Narîk era fiul adoptiv al unui qan, care mai avea un fiu natural și o fată adoptivă, pe care o chema Melawșe. La vremea căsătoriei, Narîk o alege pe frumoasa Melawșe.

2. Episodul intrigii și omorîrea fiului de qan

Păzitorul hergheliei qanului îl incită pe fiul qanului, spunîndu-i că Melawșe era mai potrivită pentru el și-l sfătui să-l îndepărteze pe Narîk de acasă. Fiul qanului îl roagă pe Narîk să meargă cu o scrisoare la alt qan. Melawșe, bănuind adevărul, îl roagă pe Narîk să revină acasă pe înserat. Narîk, revenind și aflînd mișelia pusă la cale, omoară pe fiul qanului : „cînd bẹ̑iatul a vrut să vină mai̯ apr̨oape de Melawșe, i̯-a venit Narîk în față și i̯-a tăi̯at capul. După ace̜ea, l-a luat și l-a pus în gunoi̯, că gunoi i̯era dacă a făcut așa".

3. Episoadele aflării crimei, alungarea lui Narîk și Melawșe. Nașterea lui Șora

Datorită unui vrăjitor, qanul află că Narîk i-a omorît fiul. Narîk și soția sa sînt alungați. Pe drum Melawșe naște un băiat care primește numele de Șora. Ei poposesc la casa unui om bogat, care le dăruiește pentru Șora o vițea și îi roagă să rămînă la el.

4. Episoadele faptelor curajoase ale lui Șora-copil, întîlnirea cu Kadîr-Neby și primirea calului Tasmalî-Gerî

Șora s-a dus cu alți copii să pască viței pe cîmp. Acolo, jucîndu-se, și-au propus diferite întreceri pentru a alege dintre ei un șef. La toate încercările (alergare, luptă liberă), Șora cîștigă, însă copiii bogați nu vor să-l recunoască șef din cauza sărăciei lui. La propunerea lui Șora de a se alege ca șef indiscutabil pe acela ce-și va tăia vițelul și va ospăta pe ceilalți (obicei vechi), numai Șora are curajul și generozitatea de a-și tăia unicul vițel. La ospăț vine și Kadîr-Neby, care, impresionat de comportarea lui Șora, propune copiilor o nouă încercare : aceea de a alerga pe o distanță anume și de a se trînti cu pieptul pe vîrful unui cuțit înfipt în pămînt. Singur Șora se trîntește pe cuțitul ocolit de ceilalți copii, însă cuțitul era de lemn. Șora rămîne nevătămat, iar Kadîr-Neby îl binecuvîntează să devină Șora-Batîr și îi promite pe murgul Tasmalî-Gerî, pe care urmează a-l ține la dînsul pînă cînd Șora va deveni băiat mare.

5. Episodul legăturii cu Haydera (şarpele)

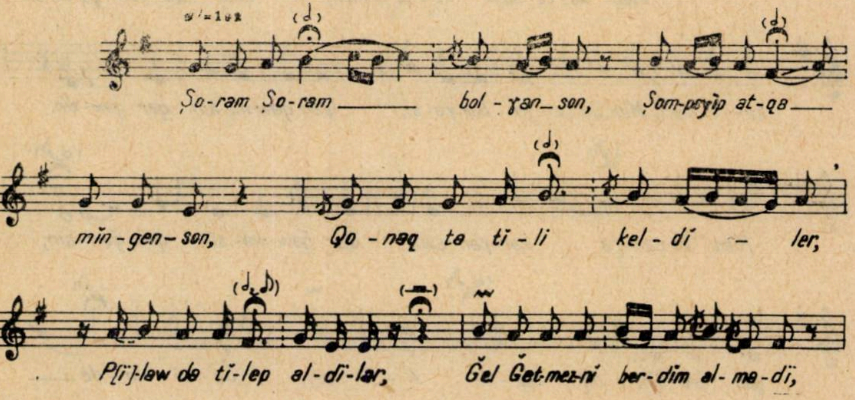
Dormind pe cîmp, Şora este găsit de părinţii săi înconjurat de Haydera, un şarpe mare. Narîk o linişteşte pe soţia sa, spunînd că aceasta este de bun augur, Haydera devenind ocrotitoarea lui Şora.

6. Episodul motivului urii dintre Ali-Bey şi Şora-Batîr

Şora-Batîr este remarcat de qanul din Kazan pentru vitejia sa, iar Ali-Bey devine gelos. Urmează mai multe încercări voiniceşti, al căror învingător este Şora-Batîr.

7. Episoadele : Atacul lui Ali-Bey. Plîngerea lui Narîk (cîntul I) şi plecarea lui Şora-Batîr în urmărirea lui Ali-Bey (cîntul II)

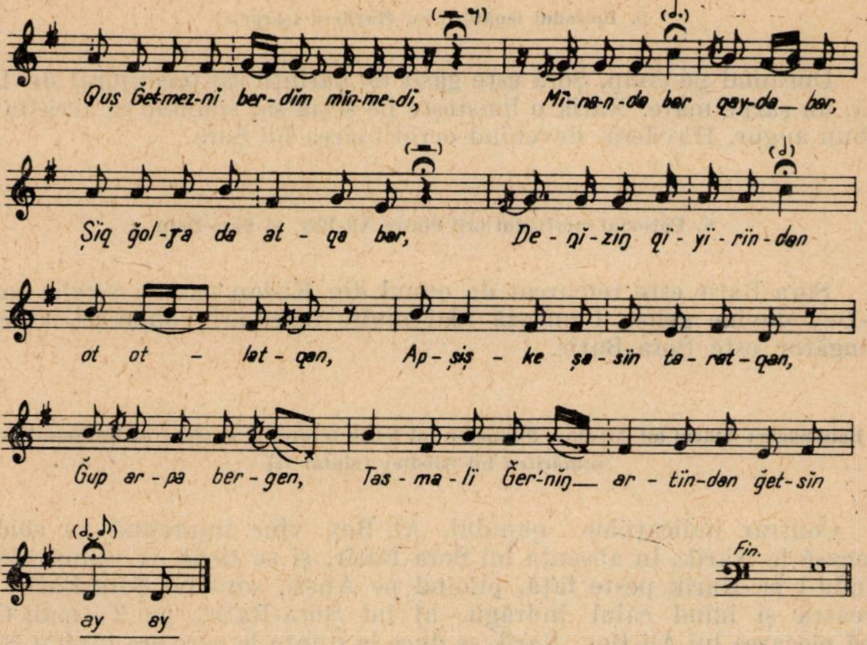
Contrar indicaţiilor qanului, Ali-Bey vine împreună cu soldaţii săi acasă la Narîk, în absenţa lui Şora-Batîr, şi se dedă la samavolnicii, lovindu-l pe Narîk peste faţă, punînd pe Apşiş, sora lui Şora-Batîr, să-l servească şi luînd calul îndrăgit al lui Şora-Batîr, pe Tasmalî-Gerî. După plecarea lui Ali-Bey, Narîk se duce la nunta la care era invitat Şora-Batîr şi îl găseşte tocmai în timpul Kureş-ului [28], privind la luptători. Din cauza mulţimii care-l despărţea de Şora-Batîr Narîk a început să ‚cînte de departe'' [29] :


Şo-ram Şo-ram bol - ɣan_ son, Şom-pɤyïp at-qɐ
mïn-gen-son, Qo - naq te ti - li kel - dí - ler;
P[ï]-law de ti-lep al-dï-lar; Ğel Ğet-mez-ni ber-dim al-me-dï,

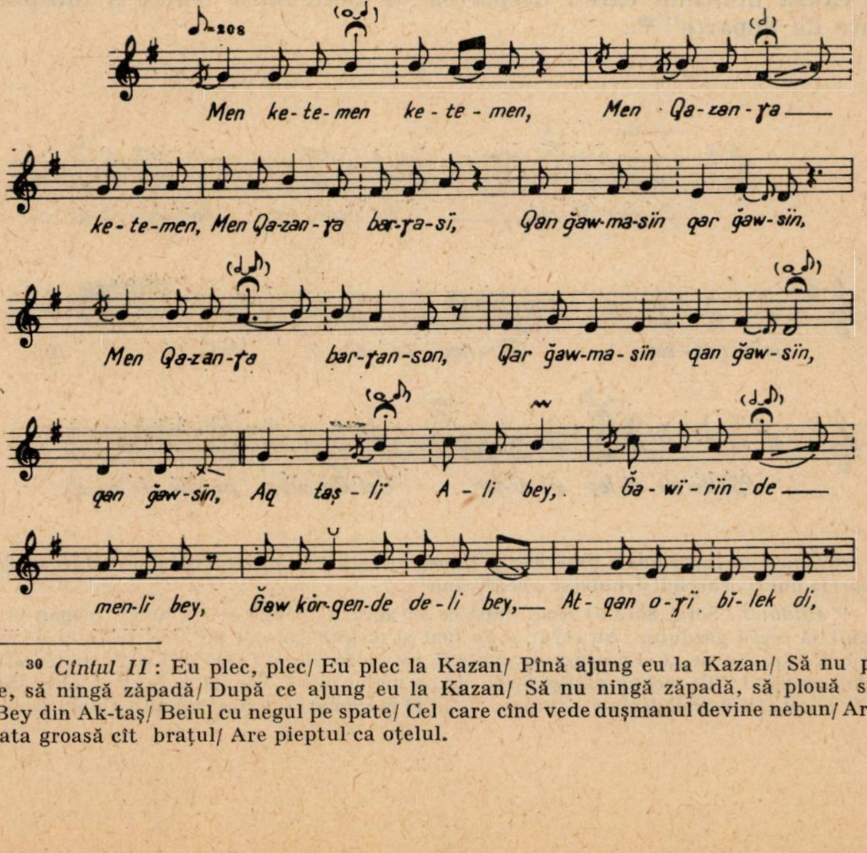
---

[28] Obicei de lupte libere practicat în lumea orientală cu prilejul unor sărbători ca Tepreş şi uneori la nunţi. Turcii îl denumesc ,,pehlivănie''.

[29] *Cîntul I* : Şora, Şora al meu, după ce s-a născut / După ce s-a urcat ţeapăn pe cal / Au venit să ceară găzduire / Au cerut şi au luat şi pleavă/Am dat pe ,,Cel neajuns de vînt'', nu l-a luat/ Am dat pe ,,Cel neajuns de pasăre'', nu l-a încălecat/ Iată eşti acolo unde eşti/Ieşi la drum cu calul / Pe cel ce păştea iarba de pe malul mării/ Pe cel ce se lăsa pieptănat de Apşiş / Pe cel căruia îi dădeam orz spălat / Pe ,,Cel însemnat cu curea'' să mi-l ajungi din urmă, *vai* !

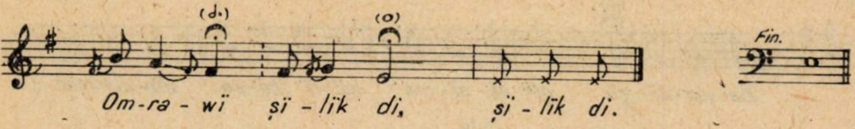

Quș Ğetmez-nï ber-dim mïn-me-dï, Mï-na-n-da bar qay-da— bar,
Şïq ğol-ŗa da at - qa bar, De - ŋi - ziŋ qï - yï - rïn - dan
at at - lat - qan, Ap - șiș - ke șa - sïn ta - rat - qan,
Ğup ar - pa ber - gen, Tas - ma - lï Ğer-niŋ— ar - tïn - dan ğet - sïn
ay ay
Fin.

Şora-Batîr supărat, vrea să pornească imediat în urmărirea lui Ali-Bey [30]:


♪=208
Men ke-te-men ke - te - men, Men Qa-zan-ŗa——
ke-te-men, Men Qa-zan-ŗa bar-ŗa-sï, Qan ğaw-ma-sïn qar ğaw-sïn,
Men Qa-zan-ŗa bar-ŗan-son, Qar ğaw-ma-sïn qan ğaw-sïn,
qan ğaw-sïn, Aq taș - lï A - li bey, Ğa - wï - rïn - de——
men-lï bey, Ğaw kör-gen-de de - li bey,— At- qan o-ŗï bï-lek di,

---

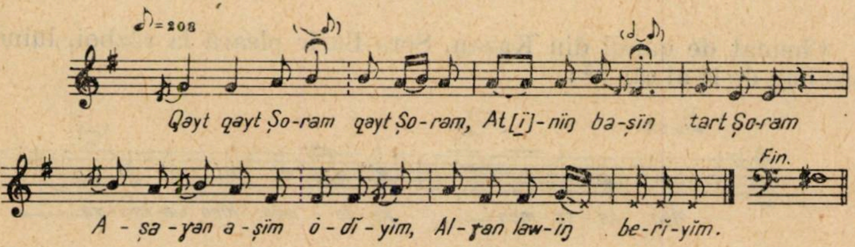
[30] *Cîntul II*: Eu plec, plec/ Eu plec la Kazan/ Pînă ajung eu la Kazan/ Să nu plouă sînge, să ningă zăpadă/ După ce ajung eu la Kazan/ Să nu ningă zăpadă, să plouă sînge/ Ali Bey din Ak-taş/ Beiul cu negul pe spate/ Cel care cînd vede duşmanul devine nebun/ Aruncă săgeata groasă cît braţul/ Are pieptul ca oţelul.


(𝅗𝅥.)
(𝅝)
Fin.
Om-ra - wï şï - lïk di, şï - lïk di.

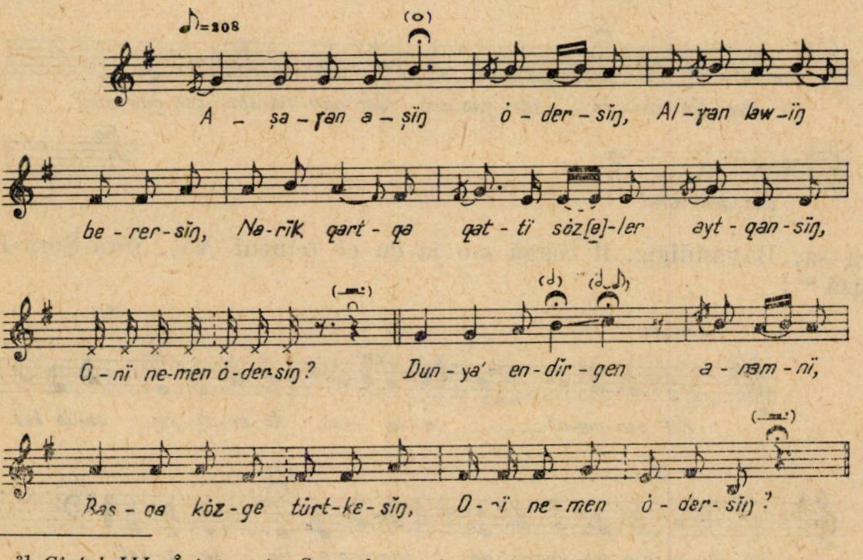
„A plecat Şora-Batîr acasă, a luat arcu, sabia şi suliţa, a încălecat pe Ĝel-Ĝetmes, şi-a luat la revedere de la părinţi şi de la soră şi a plecat".

8. Episodul întîlnirii şi lupta cu Ali-Bey (cînturile III şi IV). Moartea acestuia

Ali-Bey, văzîndu-se urmărit , îi spune lui Şora-Batîr că este gata să plătească pagubele şi să-i restituie calul [31] :


𝅘𝅥𝅮 = 208
Fin.
Qayt qayt Şo-ram qayt Şo-ram, At[ï]-nïŋ ba-şïn tart Şo-ram
A - şa -yan a - şïm ö - dï - yïm, Al - ŋan law - ïŋ be-rï-yïm.

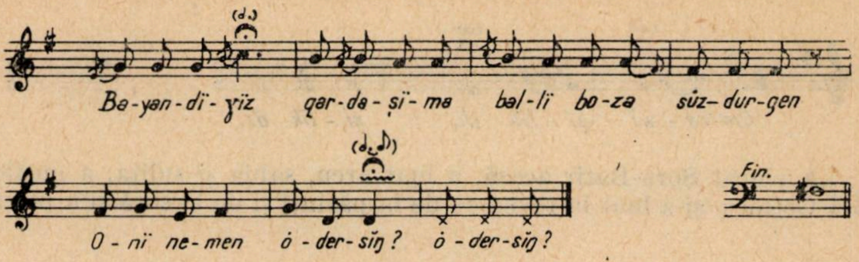
Şora-Batîr însă îi reaminteşte toate fărădelegile făcute şi îl provoacă la luptă [32] :


𝅘𝅥𝅮 = 208
(𝅝)
A - şa - ŋan a - şïŋ ö - der - sïŋ, Al - ŋan law - ïŋ
be - rer - sïŋ, Na-rïk qart - qa qat - tï söz[e]-ler ayt - qan - sïŋ,
O - nï ne-men ö-der-sïŋ? Dun - ya' en - dïr - gen a - nam - nï,
Baş - qa köz - ge türt-ke-sïŋ, O - nï ne-men ö - der - sïŋ?

---

[31] *Cîntul III* : Întoarce-te, Şora al meu, întoarce-te,/ Trage capul calului de căpăstru, Şora al meu, / Ceea ce am mîncat am să plătesc/ Calul luat am să-l înapoiez.

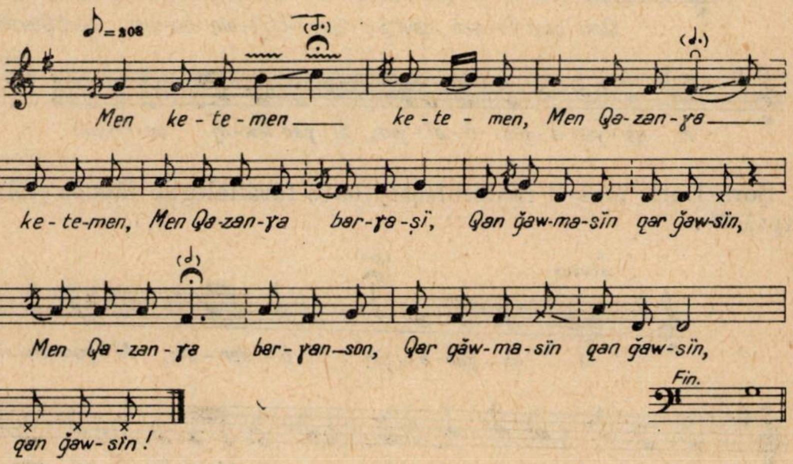
[32] *Cîntul IV* : Ceea ce ai mîncat ai să plăteşti/ Calul luat mi-l vei înapoia/ Bătrînului Narîk i-ai spus cuvinte tari/ Asta cum ai s-o plăteşti? / Pe mama care m-a adus pe lume ai lovit-o pe cap şi pe ochi / Asta cum ai s-o plăteşti?/ Pe sora mea, Bayandigîz, ai obligat-o smirnă să te servească cu bragă, cu miere/ Asta cum ai s-o plăteşti?


Ba-yan-dï-γïz qar-da-şï-ma bal-lï bo-za sûz-dur-gen
O-nï ne-men ö-der-siŋ? ö-der-siŋ?
Fin.

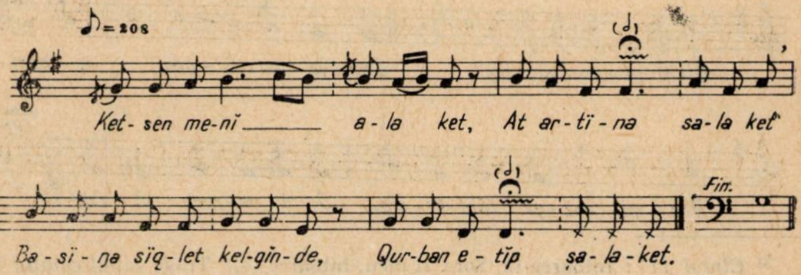
Ei se luptă cu arcul şi Ali-Bey este omorît.

9. Episodul : Plecarea lui Şora-Batîr la război în ajutorul qanului din Kazan (cîntul V şi VI)

Chemat de qanul din Kazan, Şora-Batîr pleacă la război, luîndu-şi rămas bun de la ai săi [33] :


♪=208
Men ke-te-men ke-te-men, Men Qa-zan-γa
ke-te-men, Men Qa-zan-γa bar-γa-şï, Qan ǧaw-ma-sïn qar ǧaw-sïn,
Men Qa-zan-γa bar-γan-son, Qar ǧăw-ma-sïn qan ǧaw-sïn,
qan ǧaw-sïn!
Fin.

Sora sa, Bayandîgîz, îl roagă s-o ia cu el (cîntul VI), însă Şora-Batîr refuză [34] :


♪=208
Ket-sen me-nï a-la ket, At ar-tï-na sa-la ket
Ba-sï-ŋa sïq-let kel-gin-de, Qur-ban e-tip şa-la-ket.
Fin.

---

[33] *Cîntul V* : Eu plec, plec/ Eu plec la Kazan / Pînă ajung eu la Kazan/ Să nu plouă sînge, să ningă zăpadă/ După ce ajung eu la Kazan/ Să nu ningă zăpadă, să plouă sînge.

[34] *Cîntul VI* : Dacă pleci ia-mă şi pe mine/ Pune-mă în spatele calului/ Şi dacă vei avea greutăţi în cale/ Jertfeşte-mă şi pleacă mai departe.

10. Episodul : ajungerea la Kazan, darul qanului şi cîştigarea bătăliei

„Cînd a ajuns la jumătate̯a drumului̯, a aruncat o săğe̯ată cu arcul la Kazan, şi nimeni n-a putut să sco̯ată săğe̯ata. Şi s-a pus o gardă ca să vadă čine vine după săğe̯ată”. Bucuros de venirea lui Şora-Batîr, qanul îi dăruieşte o cutie mică fermecată. „Cînd a deschis cutia, i̯era înăuntru o sabi̯e mică, dar cînd a lu̯at sabi̯a în mînă şi i̯-a dat-o lui Şora-Batîr, s-a făcut o sabi̯e mare tocmai̯ de 40 de coţi̯. Şora-Batîr tăi̯a o sută de o̯ameni̯ odată şi războ̯iul s-a terminat repede”.

11. Episodul morţii lui Şora-Batîr

După terminarea războiului, Şora-Batîr este lăudat de către qanul din Kazan. Ceilalţi luptători din armata qanului, invidioşi, îşi propun să-l sperie pe Şora, trimiţînd fiecare pe rînd, în fiecare seară, animalul său protector. Şora îmblînzeşte astfel pe rînd un urs, un leu etc. În ultima seară, după ce aceştia îşi trimiseseră toate animalele, Şora-Batîr trimite la locul unde ştia că sînt adunaţi luptătorii, pe Haydera, protectoarea sa. Aceştia la vederea şarpelui se sperie şi fug pe o uşă dosnică ce dădea înspre mare. Haydera, nevăzîndu-i şi urmînd orbeşte ordinul lui Şora-Batîr, se scufundă în mare, nu fără a comenta, nemaivăzînd pe nimeni : „De če trimis Şora pe mine aiči̯ : ? Supărat pe mine ?”, după care se îneacă. Şora-Batîr, care venea din urmă, văzînd dispariţia şarpelui în mare, se scufundă şi dînsul.

★

Din aceste două grupe de variante putem bănui că în trecut au existat şi alte episoade sau cînturi, care, în regiunea cercetată, e probabil să se fi pierdut cu timpul sau să se fi transformat.

Pînă în prezent, putem observa că, pe măsură ce s-au cules variante sau chiar simple fragmente ale naraţiunii, au apărut elemente ce au întregit episoadele cunoscute sau au îmbogăţit eposul cu episoade noi. În varianta *A* (mg. 1227 f.f.) găsim mult amplificat episodul peţirii şi căsătoriei lui Narîk şi incomplet redate episoadele despre duşmănia dintre Şora-Batîr şi Ali-Bey. În varianta *B* lipseşte episodul peţirii cu personajele respective (părinţii fetei etc.) ; este amplificat episodul faptelor voiniceşti ale lui Şora-copil, apoi mult amplificat motivul duşmăniei cu episoadele respective şi de asemenea episodul final, motivul morţii lui Şora Batîr, care în varianta *A* apare oarecum brusc. Lipsesc apoi complet, personajele : Qulunceaq, prietenul lui Şora, tatăl său şi fata qanului bineînţeles cu acţiunile legate de ei. Episodul dăruirii sabiei trece în varianta *B* asupra qanului, iar în episodul dăruirii calului, Tasmalî-Gerî apare ca dăruit de Kadîr-Neby şi nu de qan, tatăl lui Qulunceaq. În varianta *B* apare un episod nou, prin cîntul surorii lui Şora-Batîr, care îl roagă s-o ia cu dînsul spre Kazan.

Faţă de ambele grupuri de variante, fragmentul mg. 1412 c, cîntat de tînărul Memet Feıid, de 14 ani, aduce un nou episod : acela al mamei lui Şora-Batîr, care prin cînt vrea să-l reţină de a porni în urmărirea lui Ali-Bey. Acest episod apare în grupul *B* doar enunţat, în încercarea oamenilor de a-l reţine (mg. 1415—1416 a).

g) În afară de deosebirile remarcate pînă acum, la cele două grupe cu cele trei variante, mai apar mici variaţii, ca : numirile personajelor secundare, acţiuni secundare, ce însă nu afectează părţile principale ale povestirii.

h) Personalitatea povestitorului are o însemnătate deosebită. În afară bineînţeles de darul povestirii, cu mimica şi intonaţiile caracteristice, calităţi necesare pentru a menţine trează atenţia ascultătorilor, el vine şi cu partea sa de contribuţie şi în ceea ce priveşte desfăşurarea povestirii. Aşa cum am putut observa de multe ori, el face anumite reflecţii în timpul povestirii în legătură cu diferite atitudini sau acţiuni ale personajelor, anumite situaţii, îmbogăţind şi prin aceasta redarea eposului cu elemente noi, izvorîte din cunoştinţele şi mentalitatea sa.

CÎNTURILE

Cînturile reprezintă dialoguri principale ale eroilor, apariţia lor marcînd totodată şi momentele esenţiale ale povestirii. Această îmbinare cu totul aparte, dintre proză şi muzică, de un efect emoţional încîntător, cere executantului alături de calităţile enumerate mai înainte şi pe aceea de a fi un bun deţinător şi executant al melosului, cu intonaţia şi stilul de execuţie specifice epicii populare.

Din materialul înregistrat, cît şi din informaţiile culese, putem spune că fiecare astfel de povestire îşi are încă şi în prezent melodia proprie cînturilor sale ; şi chiar la aceeaşi povestire, ca în cazul Şora-Batîr, melodiile variantelor din grupele tipurilor A şi B ne apar diferite. S-a putut observa că faţă de specia naraţiunilor de dragoste ale aceluiaşi gen, cînturile naraţiunilor legendar-istorice au versificaţia şi muzica cu totul deosebite. La cînturile din prima categorie, culese în Dobrogea, se observă influenţa, şi la unele chiar originea turcă cu specificul muzical poetic respectiv [35]. La cînturile naraţiunilor legendar-istorice remarcăm o asemănare a stilului muzical al cînturilor din diferitele tipuri. De exemplu, în povestirea Kör-Oglu,[36] cunoscută în Dobrogea în special de către turci, partea muzicală prezintă multe afinităţi cu specificul cînturilor epice întîlnite la tătari, în Şora-Batîr [37].

Aşa cum am văzut în muzica variantei A, unde găsim la fiecare cînt aproape melodia sa proprie, faţă de varianta B, unde pe aceeaşi melodie uşor variată se execută toate cînturile, am putea presupune că în trecut, alături de naraţiuni în care cînturile erau executate pe aceeaşi melodie, au evoluat şi tipuri în care fiecare cînt în parte îşi avea melodia sa.

Mai putem observa, la varianta A, cum muzica reprezintă şi legătura de idei dintre cînturi. În momentul revenirii unei idei poetice, aceasta readuce şi motivul muzical pe care a fost expusă prima dată.

---

[35] În Dobrogea au circulat multe astfel de romane-populare tipărite, cu cînturile respective, venite din Turcia. Acestea erau citite cu multă plăcere şi de către tătari, însă melodica cînturilor îşi urma drumul de transmitere al tradiţiei orale.

[36] ,,Kör-Oglu'' este una dintre povestirile epice cele mai cunoscute în regiunea sudică a Dobrogei, atît de către turci , cît şi de către tătari.

[37] ,,Şora-Batîr'' este cunoscut de către tătarii din toată Dobrogea şi necunoscut de către turci, ca de altfel toate producţiile specifice folclorului tătar.

Există o mare înrudire — în ceea ce priveşte versificaţia şi muzica — între cînturile povestirilor epice şi unele cîntece vechi tătare (deosebite de cîntecele propriu-zise), pe care mi-am permis a le încadra într-o categorie aparte. Este vorba de categoria cîntecelor lirice-beyt, a căror muzică este bazată pe improvizaţie, fiind creată de către executanţi după stările lor sufleteşti şi anumite întîmplări personale. Întîlnim aceeaşi libertate a formei, cu rînduri de întindere inegală, exponentă fidelă a unui limbaj verbal.

Dacă ţinem seama de toate variantele avute la dispoziţie, cînturile eposului Şora-Batîr sînt în număr de nouă : *cîntul I* : plîngerea lui Narîk către Şora despre purtarea lui Ali-Bey (comun ambelor grupe de variante) ; *cîntul II* : răspunsul lui Şora-Batîr :. dorinţa de pedepsire (lipseşte din varianta A) ; *cîntul III* : mama caută să-l reţină pe Şora-Batîr (apare numai în fragment varianta B, mg. 1412c) ; *cîntul IV* : răspunsul lui Şora-Batîr : dorinţa de pedepsire (apare numai în fragment varianta B, mag. 1412 c) ; *cîntul V* : scuza lui Ali-Bey : întîmpinarea (comun ambelor grupe) ; *cîntul VI* : acuzarea din partea lui Şora-Batîr (comun ambelor grupe) ; *cîntul VII* : întrebarea copilului, în drum spre Kazan (lipseşte din variantele B) ; *cîntul VIII;* răspunsul lui Şora-Batîr : plecarea la Kazan (comun ambelor grupe) ; *cîntul IX* : sora lui Şora-Batîr se roagă s-o ia cu dînsul (apare numai în varianta B, mg. 1416 a).

Analiza destul de minuţioasă la care au fost supuse cînturile a relevat că atît textul, cît şi muzica, prezintă o seamă de caracteristici care în totalitatea lor contribuie la conturarea acestei specii narative.

Textul

1) Comparînd materialul cînturilor, se poate observa o mare libertate, ce pare că ţine exclusiv de maniera, fantezia şi posibilitatea de creaţie a povestitorului. Această libertate nu afectează însă legile specifice creaţiei cînturilor epice. Ea respectă normele tradiţionale ale cînturilor din naraţiunile legendar-istorice, unde stilul de execuţie, versificaţia, muzica posedă anumite caracteristici şi unde apariţia anumitor libertăţi este strîns legată de acestea.

2) Cînturile eposului Şora-Batîr nu au o cantitate de strofe constantă. Gruparea versurilor pare să fie arbitrară, însă ea urmează fidel ideea poetică. Se observă cum ideilor principale ale textului li se suprapun perfect atît organizarea versurilor, aici poate impropriu denumită strofică, cît şi muzica, ce este cu totul subordonată textului. Grupările de versuri, impuse de ideea poetică, pot include astfel între două, pînă la cinci şi chiar mai multe versuri, grupare dependentă de expresivitatea conţinutului poetic, făcînd aproape întotdeauna parte dintr-un grup de tiradă.

3) Stilul de execuţie silabic, cu apropierea de ritmica şi melodica vorbirii, ne dă impresia de asemenea a unor scurte tirade melodice [38]. Des apar fragmente de parlatto, uneori versuri întregi, ce contribuie şi ele în a da cînturilor o anume expresivitate specifică limbajului verbal.

4) Întrebuinţarea rimei este frecventă, însă nu obligatorie. Pasaje libere, unele cu rimă interioară, altele axate numai pe un ritm specific,

---

[38] De ştiut că în Orient citirea versurilor se psalmodiază uşor, iar recitarea este melodică.

se intercalează firesc. Atunci cînd apare, rima, cuprinde de cele mai multe ori cîte două sau trei versuri. Asonanța este de asemenea frecventă.

5) Versurile nu au o întindere constantă, de multe ori, nici chiar în cuprinsul unui singur cînt. Găsim versuri de la șase și pînă la cincisprezece silabe. Cel mai frecvent, și se pare caracteristic, alături de versul liber, este versul de șapte silabe [39], după care urmează în frecvență versul de opt silabe.

Dacă analizăm organizarea interioară a versurilor, observăm cum posibilitatea de orînduire a grupelor metrice are o caracteristică a sa. Astfel versul, dependent de numărul silabelor componente, se împarte în emistihuri, iar acestea la rîndul lor preferă o anumită îmbinare. Versul de șase silabe se împarte uneori în două emistihuri de 3 +3 silabe, mai rar 4 +2 sau 2 +4, însă de cele mai multe ori este indivizibil. Versul de 7 silabe se împarte de obicei în două emistihuri de 4 +3 silabe, versul de 8 silabe deseori în două emistihuri de 5 +3 silabe mai ales cînd este îmbinat cu un vers de șapte silabe (4 +3 silabe) — mai rar în 4 +4 sau alte combinații. Versul de 9 silabe se împarte în două emistihuri de 5 +4 silabe sau 4 +5 silabe, mai rar 6 +3 silabe. Celelalte versuri cuprind diferite îmbinări ale grupurilor metrice de mai sus.

6) În cuprinsul cînturilor mai apar interjecțiile *ey*, *hey* sau *ay*, la începutul sau la sfîrșitul cîntului și de asemenea unele invocații cu caracter de refren, care vin să întărească sensul textului, ca : ,,ulum ay'' (fiul meu), sau repetarea ultimului cuvînt din vers, provenită din aceeași necesitate.

Muzica

Muzica, însoțitoare fidelă a textului poetic, întregește exprimarea artistică cu mijloacele sale specifice. Ea adîncește conținutul emoțional și introduce nuanțe noi în coloritul atmosferei povestirii; mai ales în cînturile variantei A, ea este de o finețe și expresivitate uimitoare [40]. Începutul cîntului I, de pildă, ne introduce în ambianța de poveste plină de rezonanțele trecutului, sub lumina unei ușoare melancolii.

Momentele cele mai dramatice sînt tratate cu un rafinament artistic deosebit, creînd impresia prezenței reale a eroilor în momentul povestirii.

Structura morfologică a cînturilor cuprinde următoarele elemente.

1) *Forma cînturilor* este liberă. Corespondența dintre conținutul versului și muzică face ca, aproape cu fiecare apariție a unei noi idei în text, forma muzicală să se îmbogățească cu noi rînduri melodice. De altfel, forma neregulată a întinderii rîndurilor melodice este o consecință a formei versurilor libere. Rîndul melodic nu corespunde totdeauna unui vers. Uneori două sau trei rînduri melodice sînt necesare pentru a acoperi un vers liber de o întindere mai mare.

De o importanță deosebită în alcătuirea formei ne apar motivele muzicale. Ele sînt sîmburele procesului de creație al cînturilor, reprezentînd muzical grupurile metrice ale emistihurilor. Prezenţa aceluiaşi motiv muzical, în rînduri melodice diferite, lărgirea sau concentrarea lui reprezintă aspectul caracteristic al formei cînturilor, unde motivul muzical apare mai important decît rîndul melodic propriu-zis.

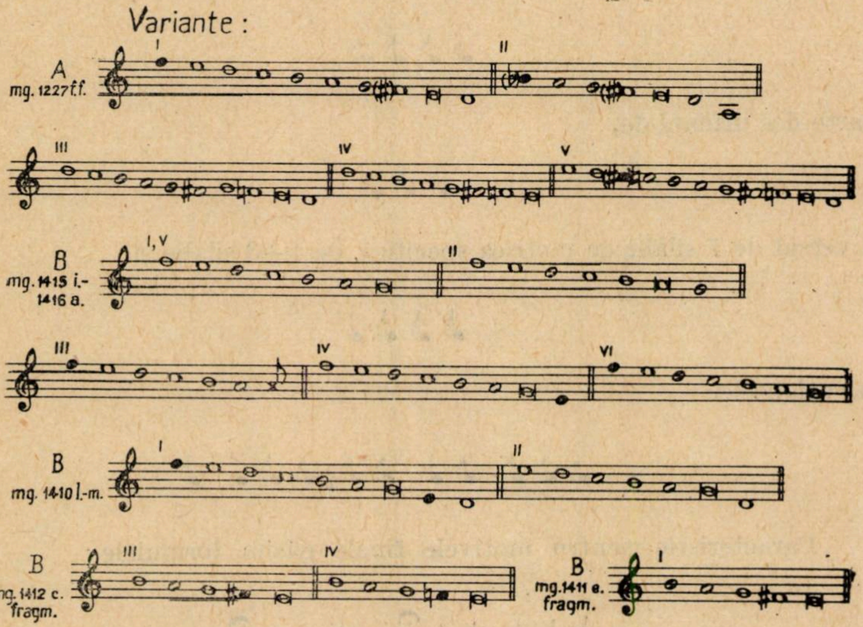
---

[39] Versul heptasilabic este foarte frecvent și în muzica altor popoare. El apare fie simplu, ca în repertoriul copiilor sau ca în bocete, fie ca avînd calitatea de emistih, ca în categoria Șîn, cîntece de fiecare zi etc.

[40] Între muzica variantelor A și B există deosebiri mai mult în privința melodicii și nu în ceea ce privește structura morfologică.

Fraza muzicală coincide de obicei cu un episod al textului poetic pe care mai înainte l-am denumit grup de tiradă. Observăm cum prima frază a cînturilor cuprinde de cele mai multe ori ideile muzicale principale (aici motive muzicale), pe a căror variere şi legătură cu motive muzicale noi urmează a se baza întreaga expunere muzicală a cîntului respectiv.

2) *Scara* [41], *ambitusul*, *cadenţa finală*, *modul*.



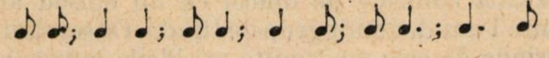
3) *Conturul melodic* reflectă uimitor de plastic legătura care există între diferitele mijloace de expresie ale muzicii pentru a reda cît mai fidel sensul textului. Meandrele rîndurilor melodice par a fi axate pe intonaţiile unei recitări. O analiză estetică şi-ar găsi aici un foarte bogat material de studiu, căutînd să explice conţinutul textului şi prin drumul melodiei.

4) *Recitativul* este des utilizat. Pentru varianta *B*, mg. 1410 1-m (vezi anexa), el constituie una din caracteristicile principale. În general, se observă faptul că acolo unde nu avem linia recitativului propriu-zis apar mici motive, fragmente de recitativ, care indică o preferinţă pentru insistarea prin repetare (de două pînă la şase ori) pe unul din sunetele de bază ale scării. Mijloacele recitativului contribuie şi la crearea impresiei de psalmodiere a cînturilor.

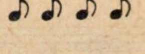
---

[41] Am folosit în notarea cînturilor scara muzicală relativă a tipului major-minor, sol-mi, specificînd la sfîrşit finala reală.

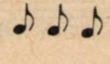
5) *Ritmul* ocupă un loc important în structura cînturilor. Sistemul parlando ne prezintă o interesantă varietate ritmică generată din îmbinarea celulelor :



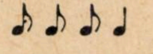
Din îmbinarea variată a acestor celule se formează expresivele motive ritmice, osatura motivelor muzicale, a căror însemnătate a fost arătată mai înainte. Pentru motivele muzicale, ies în evidență formulele ritmice :



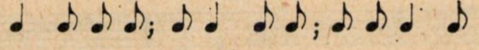
foarte des urmată de,



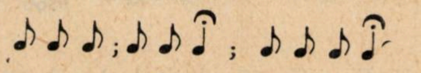
în versul de 7 silabe cu metrica specifică de 4+3 silabe și



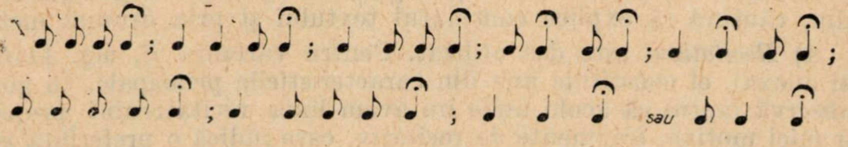
cu variantele :



Caracteristic pentru motivele finale găsim formulele :



iar pentru motivele de început de frază avem :



Alături de acestea, mai apar o mulțime de alte formule, rezultate din diferite combinații ale celulelor ritmice, iar uneori numai simpla variere ritmică a unui rînd melodic este îndeajuns pentru a-i da un aspect nou.

6) *Stilul de execuție* este silabic, uneori ușor melismatic, mai mult la coroane și cadențe. Stilul de execuție silabic ajută foarte mult pe ascul-

tători la înţelegerea textului, condiţie absolut necesară genului ca manifestare în colectiv.

Informatorul Şaim Reşid introduce frecvent pasaje de parlatto, iar informatorul Abduraim Geambolat obişnuieşte să execute o uşoară icnitură[42] la sfîrşitul sunetelor de cadenţă.

O caracteristică muzicală, dependentă însă de specificul limbii, este amplificarea unei silabe terminată printr-o consoană, prin ataşarea unei vocale, de obicei *î* (alteori *e*), dînd astfel naştere unei silabe în plus. Acest fenomen de divizare a silabei, prin accentuarea unei consoane, ţine exclusiv de stilul de interpretare muzicală. (De aceea sunetele celor două silabe le-am socotit ca un întreg, legîndu-le printr-o linie punctată, iar vocala de interpretare am detaşat-o, subliniind-o şi trecînd-o în paranteze pentru a nu afecta înţelesul cuvîntului.)

7) Stilul declamator al cînturilor, legătura cu vorbirea[43] au avut ca rezultat o mare libertate ritmică. Încadrarea în măsuri ar fi fost atît de pestriţă şi greoaie încît nu-şi avea rostul. Pentru plasticizarea desfăşurării muzicale, însă, am ales uneori punerea unei bare punctate între grupurile metrice.

Aceste cîteva rezultate ale analizei cînturilor, expuse pe scurt şi lipsite de o demonstraţie mai amplă din cauza spaţiului limitat, au căutat să evidenţieze elementele caracteristice, urmînd ca în viitor, corelate cu noi materiale, să poată contribui la o studiere mai amănunţită a naraţiunilor epopee, specie exemplificată în lucrarea de faţă prin eposul „Şora-Batîr".

★

Aşa cum se prezintă eposul Şora-Batîr astăzi, cu toate neajunsurile unui fenomen folcloric pe cale de dispariţie, cele două variante, culese în întregime, ne apar totuşi închegate, punîndu-ne la dispoziţie destule elemente preţioase pentru definirea genului. Cunoaşterea în viitor şi a altor variante (şi poate avînd în vedere şi specia naraţiunilor de dragoste) ar putea atrage pe unii cercetători la studierea cînturilor şi legătura lor, cu cîntecul bătrînesc — (balada), aşa cum este întîlnit astăzi la români, bulgari şi sîrbi. O premisă importantă o constituie, în afară de materialul cînturilor, şi fenomenul des întîlnit al despărţirii cînturilor de partea prozei, cu execuţia lor separată. De pildă, foarte mult circulă (şi au fost culese) cînturile povestirii de dragoste „Aris men Kamber", mulţi dintre informatori cunoscînd şi povestea, iar alţii necunoscînd-o şi tratînd cînturile ca pe nişte cîntece obişnuite[44]. Şi fragmente ale eposului Şora-

---

[42] Sunetele parlatto au fost notate, ♪ (optime), iar icnitura a fost notată 𝅘𝅥𝅯 (şaisprezecime).

[43] La varianta mg. 1415 i, înregistrată în întregime, am avut curiozitatea de a măsura cu ajutorul metronomului valorile silabelor prozei în apropierea apariţiei cînturilor şi am putut observa cum valoarea unităţii ritmice rămînea aceeaşi. De asemenea ritmica prozei cuprindea celule şi motive ritmice caracteristice şi pentru cînturi.

[44] În special femeile cîntă aceste cîntece, deşi ele nu au participat niciodată la reuniunile bărbaţilor. Receptivitatea şi înzestrarea artistică deosebită le-au ajutat să includă în repertoriul lor cînturile auzite. Ele au putut asculta aceste cîntece mai puţin în familie şi mai curînd de la tinerii flăcăi care aveau posibilitatea de a asista la reuniunile tradiţionale. Cîntecul turcesc „Akşam Oldu yine basti kareler", mg. 270 h şi 934 f, l-am putut identifica în povestirea de dragoste tipărită sub formă de roman popular : *Boş beşik ve Akkuş, op. cit.*, fără însă ca informatorii tătari să mai ştie aceasta. De altfel, aceste variante prezintă şi un foarte interesant proces de creaţie-adaptare la personalitatea informatorilor respectivi.

Batîr sînt uneori cîntate, în special de către tineri, fără a mai simţi nevoia povestirii[45]. Acest procedeu a fost constatat şi la alte popoare orientale[46], şi se pare că reprezintă stadiul de destrămare a genului. Tot în povestirile de dragoste par să-şi aibă originea şi multe cîntece-dialog între doi îndrăgostiţi, prezente în folclorul turco-tătar, odinioară bazate pe acţiunea povestirii. Acestea formează, faţă de cîntecele propriu-zise, o categorie aparte.

Alt fenomen, nu lipsit de interes pentru această problemă, este obiceiul existent, încă şi astăzi, la tătarii din Dobrogea, ca unele cîntece să fie precedate de povestirea faptelor care au determinat crearea lor. Astfel, cîntece ca „Borlî-Arîw", „Kurban-bayram" sînt procedate uneori de povestirea întîmplării, cîntecul întregind acţiunea cu episoade noi. Ascultătorii de azi se pare că apreciază mai mult cîntecele decît proza. De altfel, aceasta reiese şi din faptul că obiceiul povestitului aproape a dispărut. Bătrînii povestitori şi-au format un auditoriu aproape numai dintre copii, cărora le plac însă mai mult povestirile fantastice (lipsite de cînturi).

Tînăra generaţie tătară, a cărei copilărie s-a petrecut în plină viaţă folclorică, chiar dacă azi îşi îndreaptă gustul către manifestări mai puţin tradiţionale, ca de pildă : cîntecele româneşti auzite la radio sau dansurile moderne etc., este încă deţinătoarea unui folclor bogat şi interesant[47]. Noile forme de viaţă ale tătarilor dobrogeni, în timpul nostru, împlinesc procesul de creaţie, încă foarte viu, iar dispariţia unui gen sau a altuia, rezultat firesc al evoluţiei folclorice, nu trebuie să îngrijoreze pe nimeni. Fenomenul dispariţiei unui gen are în prezent mai multă importanţă pentru cercetători, care au datoria de a strînge aceste mărturii valoroase ale trecutului unui popor.

ANEXĂ

CÎNTUL I „PLÎNGEREA LUI NARÎK CĂTRE ŞORA-BATÎR"

Mg. 1410 1—m
Culeg. G. Suliţeanu, IV, 1958
Tr. G. Suliţeanu

Sat. Tătaru, com. Comana, jud. Constanţa
Inf. Idris Asan, 62 ani.

---

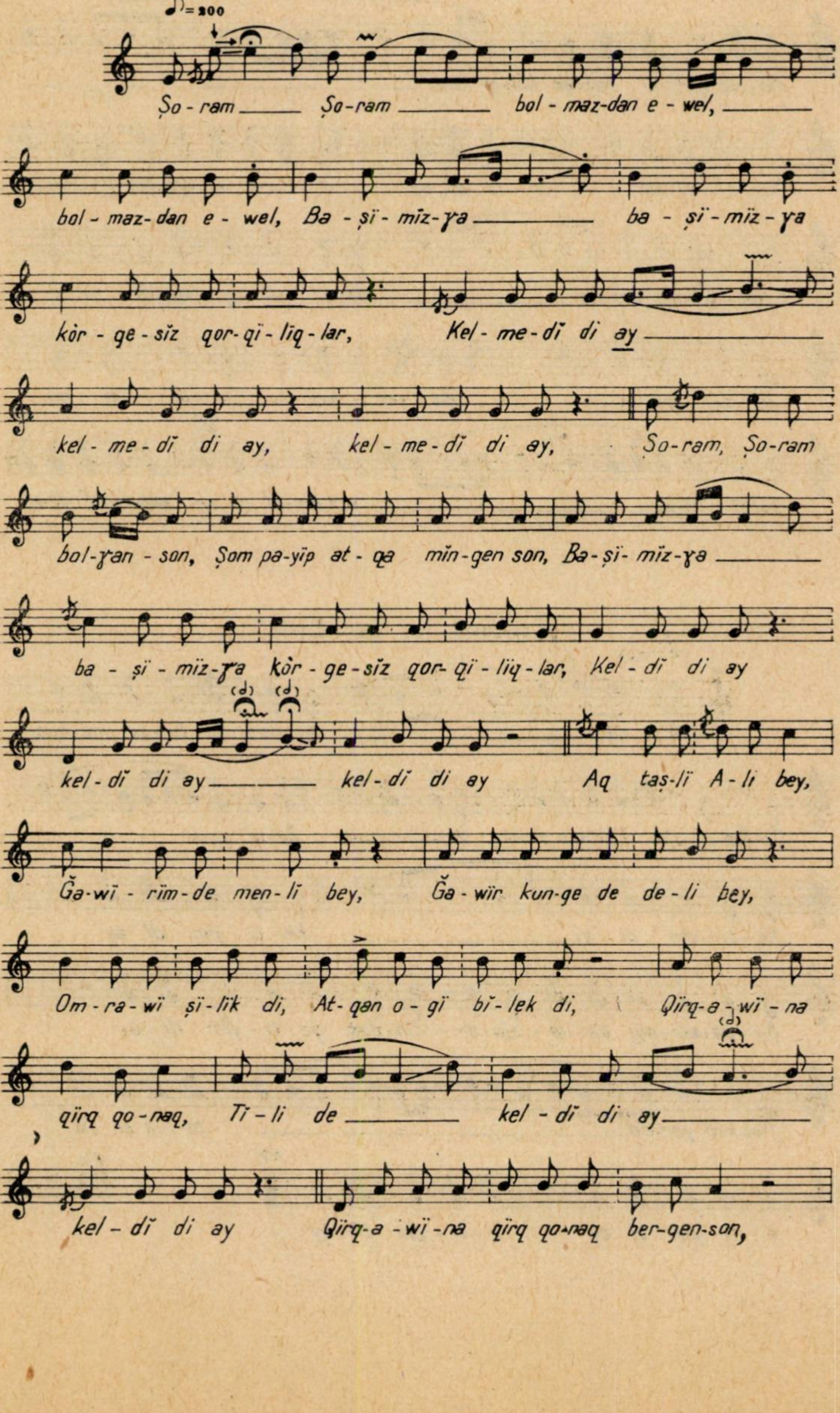
[45] Tînăra Makpule Ziadin, de la care am înregistrat fragmentul variantei B, mg. 1411 f, şi tînărul Memet Ferid, cu varianta B, mg. 1412 c, nu cunoşteau povestirea decît foarte vag şi fragmentar.

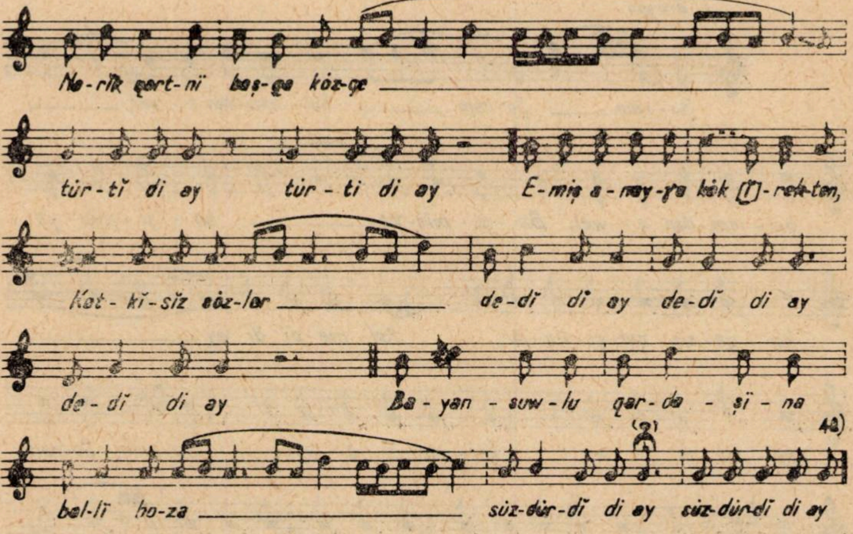
[46] Fenomen existent şi la turcmeni, turci, başkiri etc.

[47] În articolul G. Suliţeanu *Introducere în culegerea şi studierea folclorului tătarilor dobrogeni*, apărut în „Revista de etnografie şi folclor", t. 9, 1964, nr. 6, p. 545—576, se face o succintă analiză a folclorului muzical, prezentîndu-se — alături de bogăţia genurilor şi categoriilor folclorice — şi întreaga ambianţă socială a existenţei acestuia.

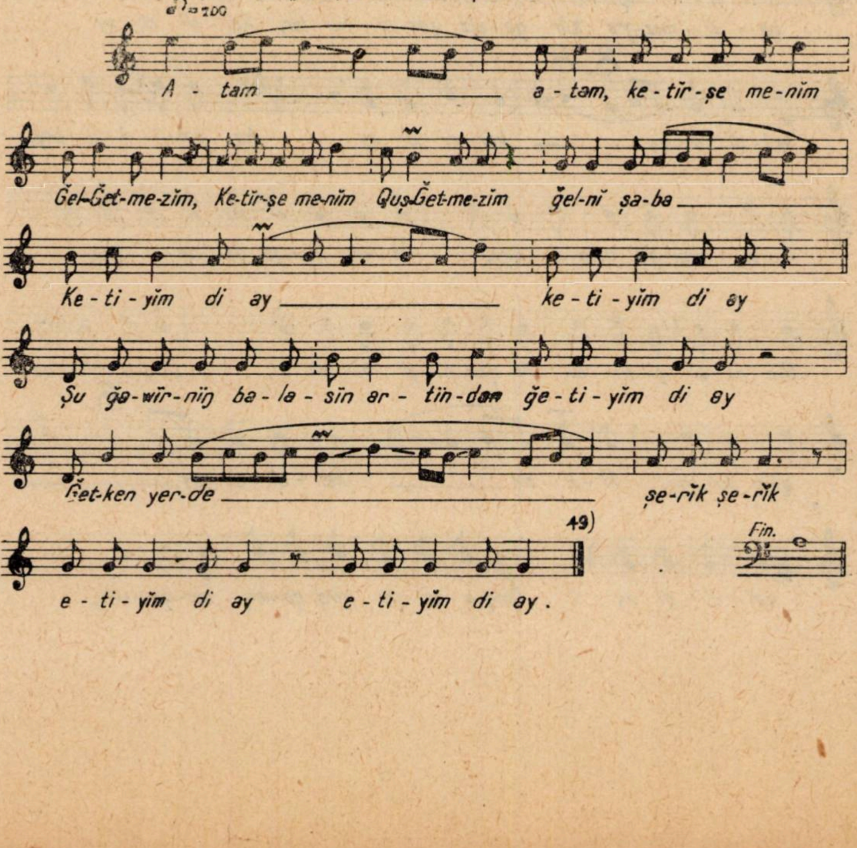
[48] Mg. 1410 1, *Cîntul I* : Şora al meu, Şora al meu, înainte de a se fi născut/ Pe capul nostru evenimente înfricoşătoare n-au venit, *zice măi*/ Şora al meu, Şora al meu, după ce a venit pe lume/ După ce ţeapăn a încălecat pe cal/ Pe capul nostru înfricoşări nemaivăzute au venit, *zice măi*/ Ali Bey din Aktaş/ Beiul cu negul pe spate/ Cel ce devine nebun cînd vede duşmanul/ Cel cu pieptul ca oţelul/ Cel ce aruncă săgeata groasă cît braţul/ Pentru patruzeci, patruzeci de locuri, a cerut pentru găzduire/ După ce a dat patruzecii de locuri pentru cei patruzeci/ Pe bătrînul Narîk l-a lovit peste cap, peste ochi, *zice măi*/ Lui Emiş, mamei, i-a spus vorbe care nu se pot şterge din suflet, *zice măi*/ Şi pe sora ta Bayansuwlu/A pus-o bragă îndulcită cu miere să servească smerită, *zice măi*.

[49] Mg. 1410 m, *Cîntul II* : Tatăl meu, tatăl meu, adu-l pe „Cel neajuns de vînt". Adu-l pe „Cel neajuns de păsări", bătînd vîntul să călăresc, *zice măi*/. Pe acest fiu de păgîn din urmă să-l ajung, *zice măi*/, Acolo unde-l ajung, bucăţi, bucăţi să-l fac, *zice măi*.


♪ = 200
Ṣo - ram Ṣo-ram bol - maz-dan e - wel,
bol - maz- dan e - wel, Ba - ṣï - mïz-γa ba - ṣï - mïz - γa
kȯr - ge - siz qor- qï - lïq - lar, Kel - me - dï di ay
kel - me - dï di ay, kel - me - dï di ay, Ṣo-ram, Ṣo-ram
bol-γan - son, Ṣom pa-yïp at - qa mïn-gen son, Ba- ṣï- mïz-γa
ba - ṣï - mïz-γa kȯr - ge - siz qor- qï - lïq - lar, Kel - dï di ay
kel- dï di ay kel- dï di ay Aq taṣ-lï A - li bey,
Ğa-wï - rïm-de men- lï bey, Ğa - wïr kun-ge de de - li bey,
Om - ra-wï ṣï-lïk di, At- qan o - gï bï- lek di, Qïrq-a - wï - na
qïrq qo - naq, Tï - li de kel - dï di ay
kel - dï di ay Qïrq-a - wï-na qïrq qo-naq ber-gen-son,


Ne-rïk qort-nï baș-qa köz-qe
tür-tĭ di ay tür-ti di ay E-miș a-nay-ga kök (ï)-rek-ten,
Kot-kï-sïz söz-ler de-dĭ dĭ ay de-dĭ di ay
de-dĭ di ay Ba-yan-suw-lu qar-da-șï-na
(2)
48)
bel-lĭ ho-za süz-dür-dĭ di ay süz-dür-dĭ di ay

„Răspunsul lui Șora Batîr"


♪ = 200
A-tam a-tam, ke-tïr-șe me-nïm
Ğel-Ğet-me-zïm, Ke-tïr-șe me-nïm Quș Ğet-me-zïm ğel-nï șa-ba
Ke-ti-yïm di ay ke-ti-yïm di ay
Șu ğa-wïr-nïŋ ba-la-sïn ar-tïn-dan ğe-ti-yïm di ay
Ğet-ken yer-de șe-rïk șe-rïk
49)
Fin.
e-ti-yïm di ay e-ti-yïm di ay.

L'ÉPOPÉE «CHORA-BATÎR» CHEZ LES TATARS DE ROUMANIE

La coutume de conter, assez vive chez les Tatars de la Roumanie jusqu'à la veille de la deuxième guerre mondiale, nous offre aujourd'hui seulement des points isolés, de petites îles, dans lesquelles on peut recueillir encore des fragments, plus rarement l'entière narration, racontés par de vieilles gens. *Le genre des narrations accompagnées par la musique se caractérise par l'exécution musicale des dialogues principaux des héros sous forme de chants. On délimite dans le contenu de ce genre trois espèces principales selon la nature de la thématique et des parties musicales: A. Narrations à caractère d'épopée, axées spécialement sur la vaillance des héros*; B. *Narrations ou prédominent les aventures d'un amour malheureux; C. Narrations sur des animaux et des oiseaux. Une catégorie intermédiaire est formée par certaines narrations ayant des sujets tirés de la vie quotidienne et dont les parties musicales appartiennent selon leur forme structurale aux chansons quotidiennes.*

Dans l'épopée Chora-Batîr on raconte les aventures de Narîq et les prouesses de son fils, Chora Le Vaillant. Le matériel existant met en évidence deux groupes de variantes A et B, conduisant à la prémisse que dans la région étudiée il est possible que dans le passé il ait existé d'autres épisodes aussi, avec leur chants respectifs qui ont été perdus ou se sont transformés.

Des variantes existantes il ressort neuf chants, représentant autant d'épisodes principaux dans lesquels les héros expriment leurs pensées en chantant : *chant I* : la plainte de Narîq à Chora-Batîr, racontant la mauvaise conduite d'Aly-Bey ; *chant II* : la réponse de Chora-Batîr : le désir de punition ; *chant III* : la mère cherche à retenir Chora-Batîr ; *chant IV* : la décision de Chora-Batîr de partir à la poursuite d'Aly-Bey ; *chant V* : l'excuse d'Aly-Bey ; *chant VI* : Chora-Batîr accuse Aly-Bey ; *chant VII* : interrogation de l'enfant, en route vers Kazan ; *chant VIII* : la réponse de Chora-Batîr annonçant le motif de son départ pour Kazan ; *chant IX* : la prière de la sœur de Chora-Batîr qui le supplie de l'emmener aussi. L'analyse minutieuse de la structure musicale-poétique de ces chansons a relevé la liaison étroite avec le langage verbal (parlé).

Il existe une relation génétique possible entre la structure de ces chants et le chant épique, la ballade, qu'on retrouve chez les autres peuples. Cette prémisse est aussi étayée du fait que depuis longtemps les chants des narrations, à accompagnement musical, circulent séparément, en dehors de la prose.

OBICEIUL COLINDATULUI ÎN ȚARA LOVIȘTEI (II)

CONSTANTIN MOHANU

A. COLINDATUL FECIORILOR

După ce s-au așezat în jurul mesei [22], rezervată în acea seară numai lor și pe care este pregătită de cu seară ,,cinstea băieților'' (darurile, banii), colindătorii încep un alt colind obligatoriu, dintre cele denumite de ei ,,cîntece de masă'', majoritatea cu o tematică religioasă. În satele care nu au păstrat colind special pentru momentul cînd se intră în casă colindătorii înconjură masa după o formulă de bun-găsit: ,,Bine v-am găsit sănătoși!'' etc., apoi trec la ,,cîntecele de masă''.

Într-o liniște deosebită pentru toate momentele colindatului de acum înainte, cei din casă ascultă și urmăresc fiecare gest al colindătorilor. Colindele trebuie știute toate și fără greșeli, căci gazdele care-i primesc, și ei foști colindători, îi controlează riguros. Aceasta ar fi o garanție a păstrării acestor creații folclorice transmise oral. Dacă se întîmplă să greșească li se atrage atenția la sfîrșit. S-au întîmplat și cazuri cînd băieții, greșind prea mult, să fie dați afară din casă (toți sau numai ,,strana'' sau feciorul care a greșit), ca a doua zi să afle tot satul. Iată ce ne-a mărturisit în acest sens unul din informatori: ,,Din Gruiul-Lupului cel mai bine știa colindele Gligore al Fetelii. Dacă greșai un cuvînt, te bătea. Colinda și el cu tine. Te aștepta cu oala cu țuică fiartă. A dat un dos de mînă la unu de-ai lu' Pătraiche cînd a greșit: zicea să nu pierzi un cuvînt!'' Putem vedea în aceasta și o relicvă din vechea practică a obiceiului tradițional care cerea imperios reproducerea fidelă și neschimbată a colindelor, ceea ce explică și păstrarea formelor arhaice ale unor cuvinte, chiar alterate [23].

Fără să i se atribuie faptele din colind, așa cum se întîmplă în colindele de băiat, stăpînului casei i se cîntă, îndeosebi acele ,,cîntece de masă'',

---

[22] Se așază pe scaune, pe paturi sau pe laițe, în așa fel ca stranele să fie față în față, pentru a se realiza cît mai bine colindatul antifonic (stranele să-și răspundă una alteia); cînd sînt mai multe strane, colindătorii se așază în semicerc. Cînd ceata e mai numeroasă, gazdele rămân în picioare, locul de cinste acordîndu-se întotdeauna colindătorilor.

[23] Cu privire la reproducerea neschimbată a colindelor, Alexiu Viciu consemnează pentru Ardeal: ,,orice schimbare în colinde ar fi identică cu o profanare'' (Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 9).

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 291–304, București, 1970

în care personajul, fiind un sfînt, are același nume cu gospodarul (Ion, Gheorghe, Ilie etc. ...), existînd adesea credința, mai ales în trecut, că sfîntul al cărui nume îl porți devine patronul casei.

Colindelor de masă le urmează cele de gazdă, înțelegînd prin aceasta pe stăpînul și stăpîna casei. De cele mai multe ori, la aceste colinde îndeosebi, dar și la cîntecele de masă, gazdele sînt întrebate ce preferințe au. Sînt colinde pentru păstor, vînător. În altele se laudă bunătatea gazdei și ospitalitatea ei. Alteori gazda este înfățișată petrecînd cu oaspeții cei mai aleși, în tovărășia bătrînilor satului, ,,oameni buni, oameni bătrîni''[24] iar stăpîna casei pregătind cele necesare ospățului sau ținîndu-și în brațe fiul și menindu-i să crească ,,mare, voinicel''.

Pentru cei care au cununat sau au botezat în preajma sărbătorilor sau urmează să facă acest lucru în curînd se cîntă colindul ,,nunei'' sau al ,,nașei''.

În unele sate (Cîinenii-de-Argeș) există colind special pentru văduvă.

Pe Valea Lotrului sînt colinde speciale pentru gazdă tînără (Malaia, Ciunget); pentru oameni mai în vîrstă, ,,trecuți de 45 ani'' (Săliște) și pentru gazdă bătrînă (Malaia). Menționăm însă că numai cel pentru gazdă bătrînă constituie, prin conținut, un colind deosebit (,,gazda ridică biserică''), colindele de gazdă tînără fiind cîntate, în majoritatea satelor, pentru băieți, iar cele de gazdă mai în vîrstă se cîntă la fete. Tot colind de fată este, în celelalte sate, și ,,colindul soților'', întîlnit în Brezoi.

Trebuie menționat însă că la colindele pentru gazde, acestea nu sînt pomenite cu numele lor adevărat, cum se întîmplă la colindele de băiat și fată, ci sînt numiți ,,domnul'', ,,doamna-acestor case'' (cu sensul de ,,stăpîni'', ca lat. *dominus*).

Colindele cele mai așteptate sînt colindele pentru băieți și fete, de la vîrsta căsătoriei pînă la cea mai fragedă vîrstă. Aici sînt rare cazurile cînd un băiat sau o fată să-și arate preferința. Sînt colindați toți copiii necăsătoriți ai gazdei, indiferent de vîrstă, chiar dacă aceștia nu se află de față (sînt plecați momentan din sat sau stabiliți la oraș, dar nu s-au căsătorit). Dacă, din întîmplare, colindătorii nu sînt informați asupra tuturor copiilor gazdei (situație, nume) întreabă gazda, dar, de cele mai multe ori, gazda solicită : ,,Ziceți un colind pentru fata sau pentru băiatul meu plecat la fabrică, la Tălmaci, Cisnădie, Sibiu, Avrig, Rîmnicu-Vîlcea etc.''. Băieții au prioritate, sînt colindați înaintea fetelor. Se colindă în ordinea vîrstei, de la cei mai mari la cei mai mici [25]. Sînt și colinde pentru băieţi mici, „în leagăn" (Găujani, Proieni), cum este şi colindul „fetei mici" [26].

---

[24] Acest vers-formulă se întîlnește în majoritatea colindelor de gazdă, care au ca temă ospățul : gazda petrece și ospătează cu bătrînii satului, oaspeții cei mai de preț ai obștiei. S-ar putea să avem de-aface aici și cu o reminiscență a unei instituții din evul mediu românesc, aceea a ,,Jurătorilor'', a cărei terminologie era exclusiv latină, ,,oamenii buni, oameni bătrîni'' fiind jurătorii, ,,*homines boni*, *homines veterani*'', din acea instituție generată de obștiile vechi țărănești. (Asupra instituției Jurătorilor și a terminologiei, vezi Gheorghe Cronț, *Instituțiile medievale românești. Înfrățirea de moșie*, *Jurătorii*, 1969.)

[25] La casele în care sînt mulți copii — și acestea sînt majoritatea — se colindă individual numai fetele și băieții ajunși la vîrsta căsătoriei, atunci cînd nu sînt urați în colinde de doi sau trei frați sau în colinde de frate și soră ori de două surori. Copiii mai mici — cînd gazda nu are pretenții anume — sînt menționați mai mulți laolaltă numai în urarea finală (,,Unde-i *Ion* și *Pătru* și *Gheorghe* feți-frumoși ?/ Ei să fie sănătoși !''), deși în acțiunea colindului e menționat numai unul din ei — cel mai măricel. La fel se procedează și la fetele mai mici. Numai cei ''de leagăn'' sînt colindați fiecare în parte. Fenomenul pare a fi mai nou, în trecut — așa cum mărturisesc bătrînii — și copiii mai mici ai gazdei erau colindați separat, pentru

Există colinde pentru un singur băiat, colinde pentru doi băieţi (Perişani, Mlăceni, Boişoara, Clocotici, Copăceni, Racoviţă, Sălişte, Malaia, Ciunget, Voineasa), pentru trei băieţi (Boişoara) şi pentru mai mulţi băieţi (Balota). Între acestea sînt colinde de vînător, de călăreţ, de ostaş, de păstor. Toate au ca temă preamărirea curajului la tînărul numit cu numele lui adevărat. Feciorul sau pruncul din leagăn devine pe moment eroul unor întîmplări şi fapte de necrezut; în jurul fiecăruia se ţese un „basm", o întîmplare care transfigurează optimist viaţa: ucide balaurul, Dulful mării; vînează cerbul, leul, Boul negru (în vechime „Bour negru"); îşi joacă murgul de se-ntrece cu soarele sau, prin jocul murgului, transfigurează natura; se găteşte pentru oaste; se luptă cu turcii şi cu frîncii, obţine mireasa prin demonstrarea curajului etc. ... sau, în cazul copilaşilor păstori dă oile la strungă, mai aproape de realitate. Colindele rămîn mereu aceleaşi, numai numele eroului este înlocuit.

Colindele de băiat se sfîrşesc printr-o urare de sănătate, asociată, de cele mai multe ori, îndemnului la căsătorie, numele băiatului respectiv fiind însoţit de al unei fete.

Dacă în alte părţi ale ţării (cel puţin din cele cunoscute pînă în prezent) se face în colinde o distincţie netă între eroii laici şi personajele religioase, în Loviştea sfinţii şi personajele biblice se substituie (în rare cazuri) numelor celor din casa colindată; astfel, în Grebleşti şi Călineşti, „cîntecele de masă" (aşa cum sînt cunoscute în celelalte sate) despre Sfîntul Ion şi Sfîntul Ilie (tipul „Prădarea raiului") se cîntă pentru feciorii gazdei care se numesc astfel, devenind „colinde de băiat". Dispare în felul acesta delimitarea dintre religios şi laic, în favoarea laicului.

Am întîlnit în două localităţi: Robeşti şi Balota, două colinde (*Colindul lui Gheorghe* şi *Ieşit-a Ion la vorbă*), care, deşi se aseamănă cu altele care se cîntă în celelalte sate la orice băiat, sînt aici cîntate numai pentru cei cu numele de Gheorghe şi respectiv „pentru Ioni", constituind astfel colinde onomastice.

Colindatul fetelor este privit ca una din obligaţiile fundamentale ale cetei de colindători. La întrebarea „De ce se colindă?" în satul Cucoi s-a răspuns: „Băieţii trebuie să vie la fete să le colinde". La aceasta s-ar mai putea adăuga şi faptul că cele mai bogate daruri le primesc colindătorii la casele unde sînt fete.

Mare varietate prezintă, în toată Loviştea, colindele pentru fete, atît ca text cît şi ca melodie. Sînt colinde speciale pentru fetele mici (Boişoara, Găujani, Copăceni, Clocotici). Pentru fata ajunsă la vîrsta măritişului se întîlnesc cele mai multe tipuri. Sînt colinde deosebite pentru: fata logodită (Titeşti, Boişoara, pentru fetele bătrîne, „uitate" (Cîinenii-de-Vîlcea), cum sînt şi colinde pentru două fete surori. Dintre tipurile ce indică profesia cel mai frecvent este cel pentru „fata de cioban" (de frate şi soră).

---

fiecare un alt colind. În satele care au colinde pentru 2 băieţi fraţi, 3 sau chiar mai mulţi băieţi fraţi (Balota) sau pentru 2 fete surori, acestea se cîntă şi la copiii mai mici. Colindul pentru soră şi frate, avînd tema peţitului, nu se cîntă niciodată pentru copii.

[26] O diferenţiere a colindelor după vîrstă, atît la fete cît şi la băieţi, a fost consemnată şi pe valea Ampoiului.

Aluzia la căsătorie este mult mai evidentă în colindele de fată, tema pețitului fiind predominantă. Fata în leagăn de mătase, la umbra călinului și mălinului, sub cetina bradului sau, în același leagăn de mătase, purtat în coarnele cerbului sau ale Boului negru, își așteaptă colindătorii sau pețitorii. Aceeași fată, numită cu numele adevărat, de mai multe ori, în același colind,—tocmai pentru a scoate persoana ei și mai mult în evidență —, este înfățișată săvîrșind ocupațiile zilnice ale fetei harnice de la țară: coase și „tinghisește", aduce apă de la fîntînă, mînă oile în strungă, alege viței etc., munci în cadrul cărora e surprinsă de pețitori, alegoric porumbeii.

Elementul fantastic este mai pregnant în colindele de băiat, în cele dedicate fetelor atenția cîntărețului popular îndreptîndu-se spre o anume alegorie, care, aproape în toate cazurile, desemnează pețitul: astfel fata refuză să schimbe „merele de aur" cu „mielele" oferite de „dalb păcurar" sau își zidește o cetate pe care n-o va putea cuceri decît cel mai curajos și viteaz dintre băieți etc.

Tot alegoria pețitului stă și la baza colindelor de frate și soră (Titești, Copăceni, Clocotici, Greblești, Cîinenii-de-Argeș, Cîinenii-de-Vîlcea Călinești, Proieni, Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa), denumite, în multe sate, „colinde de fată de cioban".

În Cîinenii-de-Argeș și Săliște există chiar cîte două tipuri de colinde „de frate și soră".

Aproape toate colindele de fată au în final urarea de căsătorie, numele fetei fiind asociat de acela al „alesului" („Unde-i *Ileana cea frumoasă*?/ Ea să-mi fie sănătoasă,/ Ea să-și facă voia bună/ Cu *Ionică* dimpreună").

Dacă la șezătoare nu este exclusă gluma, numele fetei colindate putînd fi asociat, „pentru a-i face în necaz, în ciudă", de numele unui băiat „pe care nu-l poate suferi" sau de „unul mai nătărău", spre hazul celor de față, acum băiatul trebuie astfel „ales" încît să-i facă plăcere fetei, „să-i rîdă inima de bucurie". Colindătorii știu din șezătoare preferința fetei, dar de multe ori se sfătuiesc în această privință în așa fel încît, atunci cînd intră în casa respectivă, toți din ceată știu ce băiat anume va fi „sortit" fetei care „de-abia așteaptă să fie colindată", în cele mai multe cazuri băiatul fiind de față, în ceata colindătorilor. La rîndul lui, feciorului „ales", atunci cînd va fi colindat, i se va „sorti" fata aceea și nu alta. Feciorii din preucă sînt și ei colindați cînd ceata colindătorilor poposește la părinții unuia din ei. În acel moment cel colindat nu cîntă deși face parte dintr-o strană anume.

În cazul celor plecați din sat, stabiliți la oraș, dar necăsătoriți, se spune „cu alesu-și" sau „cu aleasa-și". La fel se procedează și atunci cînd, pentru o fată sau un băiat, colindătorii nu pot găsi o pereche potrivită, dar aceste cazuri sînt destul de rare. La colindul fetei mici numele acesteia este asociat de al părinților.

O dată colindele pentru gazdă și copiii acesteia terminate, după o scurtă conversație în care conducătorul grupului, în cuvinte meșteșugite, întreabă de sănătate, de starea vitelor etc., iar gazda pune întrebări „Pe unde ați mai umblat?", „O să terminați de colindat tot satul pînă la ziuă?", „Unde faceți masa băieților?", colindătorii se ridică, primesc darurile sau sînt invitați să ia aceste daruri de pe masă.

Banii sînt primiți de casier, care, în cele mai multe sate, e una și aceeași persoană cu ,,vătaful'' sau ,,șeful băieților'', iar darurile sînt luate de ,,iapă'', ,,desăgarul''.

În momentul în care se iau darurile de pe masă, toți colindătorii se ridică în picioare, iar în unele sate vătaful face urarea darurilor (nu se cîntă, e un recitativ ce se rostește cît mai tare și se ritmează). După informațiile culese, asemenea urări ale darurilor existau în trecut în majoritatea satelor. Astăzi le-am putut găsi numai în 7 sate (Bratovești, Bumbuiești, Brezoi, Săliște, Malaia, Ciunget, Voineasa). Exista și în trecut o singură urare, care nu diferenția pe cei mai avuți de ceilalți săteni, așa cum se obișnuia în alte părți ale țării. În Bratovești și Săliște se enunță în urare banii, colacul și ,,șoldul'' sau ,,ciotul de porc'', la fel ca în Hațeg; în Malaia, colacul și banii; în Bumbuiești numai colacul, iar în Ciunget numai banii. În Brezoi am găsit separat atît o urare a banilor cît și o urare hazlie a colacului, iar în Voineasa am întîlnit o *Minciună a colacului* — descriere plină de umor a peripețiilor gazdei (la semănat, secerat, îmblătit, dusul la moară) pînă a ajunge să facă ,,dalbul de colac'' dăruit colindătorilor. În Voineasa, ,,urarea'' sau ,,minciuna colacului'', cum i se mai spune, include și unele aluzii licențioase, de aceea atunci cînd vătaful începe s-o spună, gazda invită fetele și uneori nevestele să iasă afară din cameră. *Minciuna colacului* nu se spune decît acolo unde o solicită stăpînul casei și după ce acesta și-a luat măsurile arătate mai sus.

În celelalte cinci sate, urarea darurilor se face în modul cît mai solemn cu putință, doar pomenirea șoldului de porc ,,care nu e tot'', că a mai rămas și ,,la jupîn gazdă în pod'', aruncă o notă glumeață. În satul Bumbuiești urarea colacului capătă aspectul unui ritual de fecunditate: cel care ia calcul de pe masă, unul dintre colindători, dar de cele mai multe ori vătaful, îl sprijină pe palma dreaptă și îl ridică și îl coboară deasupra mesei, în timp ce face urarea. Ceilalți colindători se ridică în picioare în jurul mesei. Colacul este simbolic : partea albă a colacului aduce urarea ,,să vă albească curtea dumneavoastră, / De boi, de vaci, de oi'', iar partea roșie e menită să înroșească masa și casa ,,de băuturi, de mîncare grasă''. În final întîlnim frecventa închinare de sănătate și tradiționala urare ,,La anul și la mulți ani'' ! Același rol simbolic este atribuit și banilor în celelalte sate care păstrează urarea darurilor.

Chiar din aceste urări reiese că darurile cele mai frecvente, oferite în trecut colindătorilor, erau *colacul*, *banii* și *carnea de porc*. Astăzi darul cel mai obișnuit îl constituie banii (uneori chiar pînă la 50 lei), de cele mai multe ori așezați pe ,,colacul de grîu curat''. În majoritatea satelor colacul este nelipsit, mai ales acolo unde sînt fete de măritat. În Cîinenii-de-Vîlcea se făceau, pentru colindători, pînă nu de mult, numai colaci împletiți. Uneori se dau astăzi colindătorilor și cozonaci. Tot la casele cu fete se oferă carne de porc (,,pecii'', cîrnați ,,trandafiri''), avîndu-se în vederea pregătirea pentru ,,masa băieților''. În Malaia exista obiceiul să li se dea băieților și brînză, tăiată atunci dintr-un burduf neînceput. Se obișnuiește, mai în toate satele, să se dea și țuică și vin, de consumat pe loc sau în sticle, pe care le va încărca în desagi ,,iapa'' sau le ve deșerta în damigeană. Băutura nu este consemnată în urarea darurilor, dar este amintită în colindele cu care se intră în casă, ,,de înveselire a gazdei''

(,,o vadră de vin pe masă, / Un colac [27] şi-un cozonac") şi chiar în colindele de la fereastră. În Perişani, Mlăceni, Găujani şi Boişoara în casele cu fete de măritat se oferă colindătorilor alune şi fructe.

În legătură cu momentul înmînării darurilor cetei de colindători, am înregistrat în Ţara Loviştei unele practici ce ţin de ritualuri străvechi de fecunditate : astfel, în timp ce primeşte darurile, ,,iapa" este lovită cu ,,făcăleţul" peste picioare : ,,ca să nu se îmbolnăvească vitele" (Bratoveşti) ; ,,ca să crească mînzul" (Copăceni). În alte sate ,,iapa" este lovită cu vătraiul : ,,pentru prăsila cailor" (Racoviţă) ; ,,să fie vitele sănătoase" (Călineşti, Proieni). De obicei bătrînele sînt acelea care îndeplinesc această datină.

După urarea darurilor, colindătorii mai sînt datori către gazdă cu un ultim colind (colindul de plecare sau de încheiere). Este un colind scurt, care este început la masă, după ce colindătorii au ascultat urarea darurilor spusă de vătaf. În satele care nu păstrează urarea darurilor, colindătorii se ridică de la masă şi, după înmînarea darurilor către gazdă, încep încă din jurul mesei colindului de plecare, pe care îl termină la uşă, în faţa căreia zăbovesc pînă sfîrşesc colindul. În 13 sate (Bratoveşti, Clocotici, Copăceni, Racoviţă, Bumbuieşti, Gruiul-Lupului, Găujani, Grebleşti, Cîinenii-de-Vîlcea, Robeşti, Balota, Călineşti, Proieni) colindele de plecare sînt asemănătoare, dacă nu chiar identice : stăpînul casei este felicitat pentru că are fete, băieţi, ,,nepoţi şi strănepoţi", care stau ,,jur, prejur de el", ,,Parc-ar fi-un pom înflorit, / Primăvara-mbobocit, / Pică toamna de rodit". Iar în final se vorbeşte de ,,Rodu-n codru să rodească, / Acest domn bun să-mbogăţească".

Cu totul diferit de acestea este colindul înregistrat în Perişani şi Mlăceni prin care este invocat Boul negru să vină pentru începutul muncilor agricole (arat, semănat, săditul pomilor, ,,sleirea fîntînilor"), iar final: cu o urare de belşug a grînelor ,,Fir-or în fir ca trestia, / La vîrfori mărgăritari".

După un ,,La mulţi ani!" şi ,,Sărbători fericite!", colindătorii, în cea mai mare ordine şi linişte, se îndreaptă spre altă casă, unde vor săvîrşi (pentru a cîta oară într-o noapte?) acelaşi ritual al colindatului.

În general majoritatea colindelor sînt executate viguros, bărbăteşte, cîntate cu o voce puternică. Stranele îşi răspund una alteia incisiv, agresiv ceea ce creează un duel verbal continuu. Colindele de plecare se cîntă însă cu o voce din ce în ce mai ridicată, care culminează în final. Este o explozie de bucurie şi de optimism, se zguduie ferestrele de glasul colindătorilor. Este un spectacol rar, care nu poate fi gustat decît fiind de faţă la această ultimă felicitare a gazdelor.

Există o strînsă corelaţie între colindele cîntate în momentul cînd se intră în casă şi colindele de plecare. Toate cele 17 colinde de intrare încep cu versuri aproape identice : ,,Ce te, domn bun, veseleşti", ,,Acest domn bun se-nveseleşte" etc., care au ca idee ,,veselirea gazdei". Iar majoritatea colindelor de plecare (13 din 22) au ca vers introductiv : ,,Ferice de-acest domn bun", ,,Oi ferice, oi ferice", care exprimă ideea de ,,fericire".

---

[27] În una din cele mai vechi mărturii asupra colindatului în ţara noastră (,,Memoriul" pastorului Andreas Mathesius din Cergău-Mic, judeţul Alba, din 27—29 septembrie 1647) se menţionează, ca unice daruri oferite feciorilor colindători, vadra de vin (,,1 urna vini") şi colacul (,,Kuchen").

Dacă la începutul colindatului în casă (după colindul de la fereastră) gazdele se „veselesc” pentru că au venit colindătorii, „solii sărbătorilor” sau solii „Anului nou” (Anul Nou în vechime începînd în ziua de Crăciun), după ce toţi din casă au fost colindaţi, pentru fiecare cîntîndu-se mereu alt colind, la plecarea colindătorilor, gazdele sînt „fericite” şi numai „fericite”, pentru că prin ritualul colindatului s-a adus „fericire”, „noroc” casei respective. Această idee astăzi de-abia firav înregistrată în colinde este întărită şi de faptul că în unele sate există credinţa că, dacă se colindă, „casa are noroc” — „E bine să primeşti colindătorii pentru bunul mers al casei”[28] se afirmă în Brezoi[29] —, iar celui care nu primeşte colindătorii „nu-i merge bine, nu-i nojeşte nimic” (Bumbuieşti, Copăceni) („a noji” cu sensul de a avea noroc în toate mai ales în vite, sau a avea belşug în cîmp — iarbă pentru vite, cereale etc.[30]).

Corelaţia dintre cele două momente ale colindatului este mai mult decît evidentă. Nu întîmplător 13 din cele 17 sate care păstrează colindul „Înveselirea gazdei” (cînd se intră în casă) păstrează şi astăzi colindul de plecare de tipul „Fericirea gazdei”. Numai în 4 sate, din cele 17, colindul de plecare de acest tip s-a pierdut (Malaia, Titeşti, Cîinenii-de-Argeş şi Cucoi), iar în două nu s-au păstrat colinde pentru momentul cînd se intră în casă (Găujani şi Grebleşti), dar sînt colinde de plecare.

Deci 13 sate au colinde de plecare de tipul „Fericirea gazdei”, care are implicit legătură cu colindele din momentul cînd se intră în casă. În aceste colinde de plecare găsim uneori enumerarea darurilor, chiar în satele care au urare specială pentru daruri: „colacul”, „cozonacul”, „vedriţa de vin” (Bumbuieşti). Stabilirea legăturii cu colindele din momentul cînd se intră în casă se poate face şi prin această enunţare a darurilor, daruri pomenite sporadic şi în aceste colinde.

În afară de satele care cunosc colindul de plecare, de tipul enunţat mai sus („gazda — pom înflorit”), şi în afară de satele Perişani şi Mlăceni, cu un tip de colind de plecare diferit (invocarea Boului negru), amintit mai sus, încă 7 sate au colinde de plecare (Cucoi, Boişoara, Brezoi, Malaia, Sălişte, Ciunget, Voineasa). Singure satele Titeşti şi Cîinenii-de-Argeş nu au nici un colind de plecare, fapt explicabil îndeosebi prin aceea că în ultimii ani, în satele respective, se colindă mai mult la fereastră, sau numai la fereastră, rareori colindătorii sînt invitaţi înăuntru.

---

[28] Credinţe asemănătoare au fost atestate şi în Transilvania. Dintre cele 196 localităţi menţionate într-un studiu apărut recent, în două s-au înregistrat următoarele: „dacă-i lasă [pe colindători], zîce că să face grîu” (Sohodol-Hunedoara); „colindătorii aduc noroc, iar anul va fi bogat şi norocos gazdei, iar vacile vor făta viţeluşi” (Dîndeşti — Satu-Mare; cf. O. Bîrlea, *Colindatul în Transilvania*, în „Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei pe anii 1965–1966”, Cluj, 1969, p. 297).

[29] Ni se pare deosebit de semnificativă consemnarea în acelaşi sat a „efectului colindatului” în înseşi versurile unui colind de fereastră: „Aseară fusei bătrîn, / Astăzi viţă-am tinerit. / Dar cu cît am tinerit? / Cîţi pe min' m-au pomenit, / Cei mai mari şi cei mai mici, / Cei bogaţi şi cei săraci”.

[30] La întrebarea *De ce se colindă?*, în celelalte sate am primit, în general, următoarele răspunsuri: „Aşa-i legea lui Crăciun, / Lui Crăciun celui bătrîn”; „Aşa-i legea din bătrîni, / Din bătrîni din oameni buni”. Menţionăm şi alte răspunsuri: „Obiceiuri de la daci şi de la romani” (Sălişte); „Prin colinde simţi că vine Crăciunul. Aşa s-a pomenit obiceiurile din moşi strămoşi şi din neam în neam” (Malaia); „Dacă nu se colindă parcă nici nu ştii că a venit Crăciunul” (Cucoi, Proieni).

Dintre acestea, în cinci sate (Boişoara, Malaia, Sălişte, Ciunget, Voineasa) colindele cîntate în cor sau tot antifonic exprimă mulţumirea adresată gazdelor pentru daruri : ,,dalbu-i de colac", ,,vadra de vin", ,,florinţii", iar în final, după ce se adresează vătafului să se ridice de la masă (,,Măi frate vătaşă, / Scoală de la masă"), îşi iau rămas bun de la gazde. Aceleaşi lucruri le exprimă şi colindul de plecare din Cucoi, dar într-un dialog închipuit între colindători şi ,,Maica Maria". Cel mai redus, colind de plecare este cel înregistrat în Brezoi (,,Cea gazdă frumoasă, Rămîi sănătoasă").

Analiza felului cum se desfăşoară cele trei momente ale colindatului (cînd se intră-n casă, urarea darurilor şi colindul de plecare), asupra cărora am zăbovit mai mult, demonstrează fără putinţă de tăgadă că, dacă nu în întregime, cel puţin în cea mai mare parte, ritualul colindatului, din vremuri imemoriale, înainte de suprapunerea elementelor creştine, se săvîrşea în vederea fertilităţii şi fecundităţii solului.

Încă de cu seară colindătorii îşi propun să ,,umble tot satul", ,,să nu rămîie nici o casă necolindată", în care scop, aşa cum am arătat, îşi împart satul formînd două preuci. Tot de seara fixează şi locul de întîlnire. În cazul în care o preucă a terminat colindatul mai înainte, în unele sate începe să colinde şi casele din cealaltă parte a satului pînă se întîlneşte cu preuca a doua. În majoritatea satelor, în momentul cînd se întîlnesc, cele două preuci formează un singur grup şi, într-un marş triumfal, străbat satul cîntînd *Ziorile.* E semn că în acel an colindatul băieţilor s-a încheiat. *Ziorile* sînt cîntate de mai multe ori, ,,pînă răguşim".

În legătură cu acest colind final am întîlnit unele deosebiri de la sat la sat. Avînd o melodie de marş, puternic ritmată, dar cu accente de bocet, *Ziorile* constituie în majoritatea satelor loviştene şi colind de fereastră, dar numai într-o anumită parte a nopţii : ,,după cîntatul cocoşilor" (Perişani, Mlăceni, Bratoveşti, Bumbuieşti, Gruiul-Lupului, Boişoara, Găujani, Călineşti, Proieni) ; ,,după 3 noaptea" (Cîinenii-de-Vîlcea) ; ,,către ziuă" (Clocotici, Copăceni, Malaia, Voineasa) ; ,,cînd se îngură de ziuă" (Ciunget) ; ,,cînd se face ziuă" (Brezoi, Sălişte) ; ,,în zorii zilei" (Racoviţă). În Titeşti, Grebleşti, Cîinenii-de-Argeş şi Robeşti, *Ziorile* nu constituie colind de fereastră, el cîntîndu-se de la un capăt la altul al satului după ce s-a terminat colindatul sau în momentul cînd începe slujba la biserică (Grebleşti).

Trebuie reţinut că, în exclusivitate, colindul *Ziorilor* este legat, aşa cum arată de altfel şi denumirea, de momentul ivirii zorilor, cu mici diferenţe de la sat la sat. În satele mai mici, Balota Robeşti, aşa cum mărturisesc informatorii, ,,*Ziorile* nu se prea cîntă, termină de colindat satul cu mult înainte de a se face ziuă". În alte sate, chiar dacă se termină colindatul mai înainte, se aşteaptă pînă la ziuă ,,şi tot cîntăm *Ziorile*" (Racoviţă).

Cu excepţia satelor de pe Valea Lotrului, în care *Ziorile* constituie numai colind de fereastră (Brezoi, Sălişte, Malaia, Ciunget, Voineasa), *Ziorile* sînt cîntate şi la terminarea colindatului, cînd se întîlnesc cele două preuci, fie de la un capăt la altul al satului, fie de la ultima casă colindată pînă unde vor duce darurile.

În patru sate este îndătinat ca *Ziorile* să mai fie cîntate, pentru ultima dată, în unul din punctele care predomină satul, chiar dacă au fost „zise" la fereastră sau de la un capăt la altul al satului. În Racoviţă, *Ziorile* se cîntă pe dealul Mlaca, de două ori, în cele două părţi ale dealului, „după care chiuim şi şuierăm de cîteva ori". Tot pe un deal de lîngă sat se cîntă *Ziorile* în Copăceni, sat vecin cu Racoviţă. În satul Găujani *Ziorile* se cîntă numai la fereastră (nu se cîntă pe drum) şi în unul din cele mai înalte puncte din sat („la Valea-Rea, în bradul din faţa bisericii sau în clopotniţă"). În satul Bumbuieşti colindătorii se urcau în trecut în clopotniţa bisericii şi acolo cîntau *Ziorile*, de mai multe ori, cu faţa la cele patru zări. Este aici şi o reminiscenţă din obiceiul întrecerii între cetele de colindători. *Ziorile*, în majoritate, reprezintă o interpelare a zorilor, o rugă, adresată lor de a nu-şi face apariţia, deoarece colindătorii mai au de săvîrşit ceva : în drumul lor „pe vîrfi înalţi" şi „pe văi adînci" au zărit doi vulturi bătîndu-se pe o „cunună" şi pe „un fulg de aur" [31]. Zorile să mai aştepte pînă ei vor smulge vulturilor cununa pe care o vor da fetelor şi fulgul pe care-l vor dărui băieţilor. În trei sate (Boişoara, Găujani, Brezoi), la sfîrşitul melodiei cîntate, am înregistrat şi recitativul „Nu vă revărsaţi" !, iar în satul Bumbuieşti : „Nu vă zioraţi !".

În satul Robeşti, deşi, aşa cum mi-au declarat informatorii, pînă nu de mult „s-au cîntat *Ziorile* de la Găujani", în ultimul timp se cîntă un colind ce reprezintă o contaminare între *Ziorile* de la nuntă şi de Sfîntul Ion („În grădina lui Ion, / Toate păsările dorm, / Numai una n-are somn") şi *Zorile* din Ţara Oltului („Mai uşor cu revărsatu/ Că ne-apucă ziua-n sat,/ Cu murgu de căpătat / Şi c-o mîndră de furat").

În 3 localităţi de pe Lotru (Brezoi, Ciunget, Sălişte) şi într-un sat din stînga Oltului (Bratoveşti) colindul *Ziorile* a înglobat şi motivul „Maica îşi caută fiul", întîlnit în balada *Mioriţa*. „Măicuţa bătrînă" (în primele 3 sate, o maică oarecare, iar în ultimul „Maica Marie"), întîlnind în cale colindătorii, îi întreabă dacă nu i-au văzut fiul. Portretul celui pierdut este realizat prin aceleaşi metafore ale baladei : „Perişorul lui, / Pana corbului" etc.

Melodia predominantă de bocet, faptul că se desfăşoară în zorii zilei, ca şi *Cîntecul zorilor* din nordul Olteniei şi din Haţeg (cîntat cînd se tămîie morţii la cimitir), faptul că a înglobat, în unele sate, şi motivul „Fiului căutat de maică" din *Mioriţa* (în Transilvania şi colind, în vechime, pentru cioban mort) ne îndreptăţesc să credem că *Ziorile* din Ţara Loviştei au constituit în trecut un colind pentru cei morţi, îndeosebi pentru băiat şi fată necăsătoriţi (aluzia la cunună şi la fulgul de aur fiind semnificativă în acest sens).

Alexiu Viciu, în *Colinde din Ardeal*, numea „colinde de zăurit", atît colindele cîntate în zorii zilei, ca cele din Loviştea, cît şi colindele pentru cei morţi.

Petru Caraman, în amplul său studiu *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români şi slavi*, 1931, printre motivele din cultul morţilor, întîlnite la Crăciun, enumera şi colindele cîntate în zorii zilei [32]. Sensul atribuit astăzi *Ziorilor* în Loviştea îl găsim menţionat de Tudor

---

[31] Vulturii bătîndu-se pe „o pană de aur" constituie şi tema unuia din cele mai răspîndite tipuri de colind în zona transilvăneană în care se practică *zoritul* sau *zăuritul* : triunghiul Sibiu — Sighişoara — Întorsura-Buzăului.

[32] Petru Caraman, *op. cit.*, p. 70.

Pamfile, care arată că «prin *zori* se înţeleg colindele ce „se cîntă dimineaţa cînd colindătorii au isprăvit de colindat"» [33].

După ce au terminat de colindat tot satul şi după cîntatul *Ziorilor*, colindătorii ambelor preuci merg la casa vătafului, la casa unde au făcut pregătirile sau la altă casă din centrul satului. Aici, după ce numără banii şi dau în primire toate darurile primite, fixează ziua cînd va avea loc masa băieţilor, ţinută de obicei la una din casele indicate mai sus. Tot acum, la o mică petrecere înjghebată pe loc, colindătorii tocmesc bucătăreasa, lăutarii şi desemnează pe „chelar", magazionerul, care va răspunde de tot ce trebuie pregătit pentru masă. Uneori chelarul este chiar şeful băieţilor. În majoritatea satelor lăutarii se tocmesc nu numai pentru masa băieţilor, ci pentru toate sărbătorile de iarnă.

O dată totul aranjat, băieţii se despart. Se întîlnesc cam în jurul orei 12 la joc. Cam în tot timpul sărbătorilor de iarnă colindătorii sînt aproape nedespărţiţi. Îi leagă pregătirile pentru masa băieţilor şi pentru Iordan.

Masa specială a băieţilor, a colindătorilor, se obişnuieşte în toată Loviştea. Într-un singur sat, Ciunget (sat mai nou), nu s-a ţinut nici în trecut şi nu se ţine nici astăzi. În Ciunget darurile strînse la colindat se împart în mod egal.

Nici în Voineasa nu există o masă specială a colindătorilor. Dar aici, imediat după ce au terminat de colindat satul, se ţine o masă comună, la care participă, în afară de colindători, părinţi, fraţi, surori şi fetele de măritat care au fost colindate. Masa se pregăteşte cu darurile primite de colindători. În trecut mai aduceau cîte ceva şi cei care veneau la masă ca invitaţi. Trebuie menţionat că în acest sat colindau, în trecut, şi tineri şi bătrîni. La sfîrşitul mesei comune, care ţine 3—4 ore (uneori se şi joacă aici), colindătorii împart banii „în faţa bătrînilor". Cei care nu ştiu prea bine colindele primesc mai puţin.

În Malaia, sat vecin cu Voineasa, colindătorii ţin o masă, „o petrecere", tot după ce au terminat de colindat. Mai înainte chemau şi fete. Părinţii şi bătrînii n-au fost niciodată chemaţi la această masă. Banii încasaţi îi împart sau plătesc lăutarii pentru sărbătorile de iarnă, ca şi în satul vecin, Ciunget.

În Proieni, deşi există o masă a băieţilor cu fetele, din banii strînşi în timpul colindatului cumpără şi un dar pentru biserică şi lemne pentru şcoală.

În celelalte sate masa băieţilor se desfăşoară cu un fast deosebit, în majoritatea cazurilor continuîndu-se, în seara aceleiaşi zile, cu o masă specială pentru părinţi. Ziua cînd se ţine această masă diferă însă de la sat la sat. În cele mai multe sate masa băieţilor are loc a doua zi de Crăciun : Titeşti, Bratoveşti, Boişoara, Găujani, Grebleşti, Cîinenii-de-Argeş, Robeşti, Balota, Călineşti, Proieni, Brezoi, Sălişte. În Cîinenii-de-Vîlcea masa băieţilor se ţine a treia zi de Crăciun. În ziua de Anul Nou se ţine în satele : Bumbuieşti, Gruiul-Lupului, Copăceni, Clocotici, iar în ziua de Iordan (7 ianuarie) în Perişani, Mlăceni, Cucoi, Racoviţă.

---

[33] Tudor Pamfile, *Crăciunul*, 1914, p. 123 (se citează şi două colinde de zori comunicate de N. Mateescu, unul din Cîinenii-de-Vîlcea, iar altul din Dăieşti-Argeş).

Masa băieților începe, în general, ziua, aproximativ în jurul orei 12, și se continuă pînă la sosirea părinților la masa de seară.

Cu darurile strînse în timpul colindatului, cu banii încasați și, de cele mai multe ori, adăugîndu-se și alte contribuții (ale feciorilor, în mod egal), se fac pregătiri ca și pentru o nuntă, cu bucătăreasă, ,,chelneri'' și lăutari cît mai mulți. Se includ aici și unele elemente specifice nunții : astfel , în Perișani și Mlăceni, ca și în toate satele fostei comune Perișani, părinții care vor participa la masa de seară sînt invitați de către ,,stolnicar'' (un tînăr care, purtînd plosca cu băutură, merge din casă în casă însoțit de lăutari și invită îmbiind cu băutură din ploscă pe fiecare, întocmai ca la nuntă).

Fetele sînt cerute de la părinți chiar în ziua cînd are loc masa, ele nu știu dinainte. Se obișnuia mai de mult în unele sate (Bratovești, Greblești) ca feciorul să invite și 2 fete. În satul Titești, în ultimul timp, fetelor li se adresează invitații scrise. Fetele aduc plocon ,,ca și la nuntă'' : carne, ouă, țuică, vin, colaci sau pîine etc. Cele mai multe vin împodobite cu busuioc și flori. Aduc busuioc și de pus pe masă, busuiocului atribuindu-se o anumită menire.

La masa băieților participă numai colindătorii. Rareori iau parte și alți băieți, contribuind cu suma cuvenită. Feciorilor militari veniți în permisie li se dă locul de cinste, fiecare își poate invita fata fără să contribuie cu nimic.

De obicei toate fetele de măritat care au fost colindate sînt chemate la masa băieților, fiecare de cîte un băiat. În Călinești fetele intră la masa chiar dacă nu stau lîngă un băiat anume. Dar în celelalte sate, la masă, fiecare băiat stă cu fata, ,,drăguța'' lui. Bineînțeles a doua zi tot satul va ști cu ce băiat a stat la masă fiecare fată. De cele mai multe ori vătaful, chiar dacă își invită fată, nu stă la masă, el fiind preocupat să dirijeze totul.

Am găsit în unele sate și o tendință de ierarhizare pe vîrste : astfel, în satul Titești, pînă nu de mult, băieții și fetele de măritat stăteau la o masă, iar cei mai mici la o masă alăturată. Uneori fetele vin la masa băieților însoțite de cineva, soră mai mică, bunică sau chiar mama fetei, dar nu intră la masă, stau pe margine sau în curtea casei unde are loc masa pentru a privi la jocul tinerilor. Băieții, cu o tavă cu pahare cu vin sau țuică, ies și servesc pe cei care nu iau loc la masă.

Cîntecele zise de lăutari sau de băieți și fete nu au nimic de-a face cu sărbătorile. Se cîntă ca la orice petrecere. Într-un singur sat de pe Lotru, Sălište, băieții cîntau mai de mult la această masa și colinde.

După masă, fiecare fecior își joacă fata invitată, jocul ținînd pînă seara tîrziu. În general, pe înserate, băieții conduc fetele acasă mulțumindu-le părinților că le-au învoit și invitîndu-i pentru masa de seară (în satele în care urmează imediat masa părinților). În trei sate (Cucoi, Balota, Săliște) masa părinților se ține alături de aceea a tinerilor. La aceasta am putea adăuga și obiceiul mesei comune de la Voineasa, unde veneau toți părinții, așa cum am arătat mai înainte. În Cîinenii-de-Vîlcea, la masa băieților sînt invitați rareori cei care au cinstit colindătorii în mod deosebit, iar în Brezoi, tot rar, cîte unul din părinți. În satul Proieni, la masa feciorilor sînt chemați ,,unii bătrîni buni de glume''.

În afară de satele menționate mai sus, în care masa părinților are loc în același timp cu cea a tinerilor, se ține masă specială pentru părinți în Perişani, Mlăceni, Boişoara, Găujani, Clocotici, Copăceni, Racoviţă, Robeşti. O asemenea masă se ţine şi în Titeşti, dar, aşa cum ni s-a comunicat, ,,nu este obligatorie". La această masă participă : numai părinţii colindătorilor (Boişoara, Racoviţă [34]) ; părinţii colindătorilor şi ai fetelor care au fost la masa băieţilor : Perişani, Mlăceni, Titeşti, Găujani, Robeşti ; ,,toţi cetăţenii care au primit colindătorii" : Clocotici, Copăceni. Masa specială pentru părinţi are loc seara. Numai în satul Robeşti se ţine a doua zi. Aici, deşi e masă pentru părinţi, participă şi colindătorii pentru a continua veselia începută cu o zi înainte : ,,A doua zi e proţapu : să mai fecem proţapu, că aseară am făcut caru". În celelalte sate, care păstrează obiceiul mesei speciale pentru părinţi, colindătorii nu stau la masă, ei servesc alături de ,,chelner". La masa părinţilor se seveşte ca şi la masa precedentă. În Boişoara aduc daruri şi părinţii invitaţi, de obicei ţuică. La sfîrşitul mesei, în unele sate se obişnuieşte ca băieţii să fie dăruiţi iarăşi cu bani (Perişani, Mlăceni, Copăceni, Clocotici), strînşi de un ,,vornic", întocmai ca la nuntă.

Nu se păstrează datina unei mese speciale pentru părinţi în satele : Bratoveşti, Bumbuieşti, Gruiul-Lupului, Grebleşti, Cîinenii-de-Argeş, Cîinenii-de-Vîlcea, Călineşti, Proieni, Malaia, Ciunget şi Voineasa.

O dată cu masa părinţilor se încheie petrecerile în comun legate de obiceiul colindatului şi organizate de către colindători. Excepţie face satul Găujani, în care, a doua zi după ce a avut loc masa părinţilor, se mai ţine o masă la care participă numai băieţii, fără fete. Aceeaşi excepţie o fac satele Cîinenii-de-Vîlcea, Robeşti, Balota şi Călineşti, în care se ţine o masă specială organizată de către fete şi la care băieţii sînt cei invitaţi. Dar dacă în Balota masa se ţine a doua zi după ce a avut loc masa băieţilor şi a părinţilor, deci la a treia zi după colindat, în celelalte trei sate masa fetelor are loc în seara zilei de 7 ianuarie şi ar putea fi legată mai mult de obiceiul ,,iordănitului", deşi n-ar fi exclusă legătura cu datina colindatului, luînd în consideraţie faptul că există o continuitate în desfăşurarea datinelor şi obiceiurilor referitoare la sărbătorile de iarnă, o relaţie putîndu-se stabili direct şi între colindat şi ,,iordănit", la acesta din urmă (uratul băieţilor în dimineaţa zilei de Iordan) participînd aceiaşi feciori care au fost la colindat şi în aceeaşi formă de organizare, în preuci. Legătura se poate stabili şi ţinînd seama de faptul că, în general, gazdele care, din lipsă de timp, n-au fost colindate, de cele mai multe ori nu primesc pe feciori la urare în ziua de Iordan.

Dar, indiferent de ce sărbătoare ar fi determinată, există în Ţara Loviştei (numai în dreapta Oltului) datina unei mese organizate de fete şi la care fiecare invită un băiat. La pregătiri participă în egală măsură şi unii şi alţii : fetele pregătesc mîncarea, iar băieţii se îngrijesc de-ale băuturii şi de lăutari.

Ni se pare însă demn de remarcat obiceiul de a se continua masa fetelor printr-o nuntă-parodie : în Cîinenii-de-Vîlcea şi Robeşti, în dimineaţa zilei de 8 ianuarie.

Mesele comune din timpul sărbătorilor de iarnă, în strînsă legătură cu obiceiul colindatului, reprezintă relicve din unele ceremonialuri străvechi, legate poate de ritualul de iniţiere a tinerilor, de trècere a lor în starea bărbaţilor. Petrecerea aceasta a tinerilor cu fetele trebuie asociată cu urările din colindele de fată şi de băiat. Faptul că, de cele mai multe ori, feciorul, ,,iubitul'', fetei, numit cu numele lui adevărat în urarea de la finele colindului, corespunde cu acela care va invita la masa comună fata respectivă este şi el plin de semnificaţii. Însăşi ceata colindătorilor ne apare ca formă de iniţiere, ca o trecere de la o categorie la alta.

---

[34] Foarte rar s-a întîmplat în aceste două sate să participe şi alţi oameni, însă aceştia plătesc la masă.

Trebuie remarcat că organizarea în ceată a colindătorilor şi mesele comune au loc la începutul unei perioade dintre cele mai bogate în nunţi.

Cu mesele comune şi cu iordănitul se termină sărbătorile de iarnă, dar nu petrecerile tinerilor. Tot ,,Dulcele'' Crăciunului vuieşte de veselia nunţilor, iar şezătorile îşi primesc tinerii seară de seară.

Colindele nu vor mai fi cîntate pînă în decembrie viitor. Colindătorii şi oamenii din sat nici nu mai pomenesc de ele. Cînd am cules colinde toamna, de exemplu, s-a întîmplat ca unii bătrîni să refuze să cînte, motivînd : ,,Nu s-a pomenit, domnule, să se cînte colindele peste an, numai la Crăciun se cîntă''.

LA COUTUME DU « COLINDAT » DANS LE PAYS DE LOVIŞTEA (II)

A. La colinda des jeunes gens

Après les colinde que l'on exécute devant la fenêtre et un autre chant spécialement exécuté au moment où l'on pénètre dans la maison, les chanteurs de noëls se groupent autour de la table, qui ce soir leur est exclusivement réservée et sur laquelle on a préparé dès le crépuscule *cinstea băieţilor* (des dons, de l'argent). Ils se groupent de telle manière que les deux *strana* (groupes) soient face à face afin de réaliser le chant antiphonique dans les meilleures conditions. Lorsqu'il y a plusieurs *strana* les chanteurs forment un demi-cercle.

Les colinde, dans une succession stricte, commencent par les colinde autour de la table appelées aussi «les chants pour la table» des colinde pour les hôtes : les colinde pour le berger, pour le chasseur. Il y a des colinde pour le jeune hôte, pour les gens plus âgés (plus de 45 ans) et pour de vieilles gens. Il existe une colinda spéciale pour la veuve, de même pour ceux qui ont été parrains ou marraines peu de temps avant les fêtes ou qui vont l'être.

Viennent ensuite les colinde pour le jeune garçon et la jeune fille, qui elles aussi varient selon l'âge de la personne à laquelle elles sont adressées : pour les petits enfants (*copilaşii păstori* — «les enfants bergers), *al fetei mici* («pour la petite fille») et pour ceux en âge de se marier. Il y a des colinde pour enfant unique, pour deux enfants qui sont des frères, trois enfants qui sont des frères, plusieurs enfants-frères, et des colinde pour le frère et la sœur. Il y a même des colinde onomastiques pour ceux qui s'appellent Ion, Ilie, Gheorghe Petru. Les colinde pour les filles présentent aussi une grande variété : les colinde pour une fille unique (le plus fréquent pour «la fille du berger»), pour deux sœurs, pour la fille fiancée, et d'autres pour les vieilles filles, «oubliées».

Les colinde autour de la table une fois terminées, les chanteurs reçoivent les dons (de l'argent, parfois un *colac* — pain en forme de couronne — , du vin, de la viande). Jadis le *colac* était de rigueur. Il existe une colinda pour les dons, récitée par le *vătaf* (chef du groupe), tandis que les chanteurs restent debout autour de la table ; le *colac* est symbolique — son côté blanc «blanchira» la cour de l'hôte par des bœufs, des vaches, des moutons, tandis que son côté rouge «rougira» la table par des boissons et des «mets gras». Le même vœu est aussi attribué à l'argent. Les souhaits pour les dons ainsi que les colinde : du départ, et partiellement d'autres catégories de colinde, démontrent, sans nulle possibilité de le nier, que, dans sa majeure part, le rite des colinde se faisait depuis des temps immémoriaux, ayant en vue la fécondité et la fertilité du sol. La manière même dont on exécute les souhaits du *colac* est significative : le *colac* est élevé et abaissé rythmiquement au-dessus de la table.

Après le chant du départ, de conclusion (métaphoriquement : l'hôte — «arbre en fleurs»), exécuté après le souhait pour le *colac*, les chanteurs quittent la maison, en souhaitant finalement : *La anu și la mulți ani* («Bonne Année»).

Après avoir visité toutes les maisons, vers le matin, ou à l'aube, les jeunes gens *colindători* parcourent le village en une marche triomphale en chantant *Zorile* (l'Aube). C'est le signal que pour cette année les colinde des jeunes gens ont pris fin.

Pendant l'un des jours de Noël, le jour de l'An ou à l'Epiphanie (le 6 janvier), le groupe des *colindători* organise *masa băieților* («le dîner des garçons»), une fête commune avec des jeunes filles — chaque garçon invitant une fille. Dans la majorité des cas, le dîner des jeunes gens est suivi d'un dîner spécial à l'honneur des parents, les garçons faisant eux-mêmes le service. Il y a aussi, bien rarement, un dîner spécial «des jeunes filles» où les garçons participent en qualité d'invités. Deux des villages où le dîner spécial est préparé par les jeunes filles gardent encore aussi la coutume d'un mariage-parodie, un spectacle amusant organisé au centre du village le lendemain du jour du «dîner des jeunes filles».

OBSERVAȚII GENERALE ASUPRA RIMEI APLICATE ÎN POEZIA TRADIȚIONALĂ DIN ȚARA LOVIȘTEI*

ANCA SURCEL

Rima [1] aduce o informație de natură semantică, fiind formată dintr-un segment fonic care are proprietatea de a comuta cu un număr infinit m de segmente fonice între care există un raport de disjuncție logică. Segmentul fonic al rimei conține un număr finit n de valori semantice cu p_n probabilități de apariție. Notînd cu A segmentul fonic al rimei și cu a_1, $a_2 \dots a_n$ valorile semantice avem :

$$A = \begin{pmatrix} a_1 & a_2 & \dots & a_n \\ p_1 & p_2 & \dots & p_n \end{pmatrix}$$

unde valoarea semantică a_1 se realizează cu probabilitatea p_1 ș.a.m.d. Formate prin comutare :

/m — mie
-ie — ț — ție
\mîn — mînie

/gră — grăiară
-iară — sos — sosiară
\zăbov — zăboviară

cuvintele rimă au o valoare semantică egală cu valorile semantice ale segmentelor fonice care comută. În cazul în care segmentul fonic al rimei comută cu zero obținem : O, $A = O + A$, pentru segmentul fonic A existînd o singură valoare semantică care apare cu probabilitatea 1, celelalte anulîndu-se (ex. : *ea*, *ie*, *oi* etc.) [2].

Poezia orală este în general cîntată, ceea ce determină un raport strîns între vers și melodică. Formal textele sînt astrofice, dar aceeași rimă poate reuni un număr variabil de versuri în „segmente cu valoare

---

* Prezenta cercetare face parte dintr-o lucrare mai mare care urmărește rima în poezia populară românească.

[1] „Homophonie (identité des sons) de la dernière voyelle accentuée du vers ainsi que des phonèmes éventuellement la suivent" Henri Morier, *Dictionnaire de poéthique et de rhétorique*, Paris, 1961, p. 349.

[2] Exemplele sînt luate din textele cercetate. Am lucrat pe 62 texte, respectiv : 6 bocete, 6 rituri de trecere (aparținînd repertoriului de nuntă), 50 colinde, care însumează 3137 versuri : bocete 133, rituri de trecere 265, colinde 2739. În cursul prezentării folosim următoarele sigle : B (bocet), C (colinde), R (rituri de trecere).

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 305–312, București, 1970

strofică" [3], în cadrul cărora întîlnim de multe ori versuri albe cu rol bine definit, pentru a suscita atenţia destinatarului, a face legătura între secvenţe aflate în opoziţie etc. : ,,D-unde le băteară, / Sîngele-mi curgeară, / Şi jos că-mi cădeară,/ Păgîni de-alergară,/ Şi mi-l sprijineară,/ Şi ei că mi-l beară,/ Neînchinaţi ca cîinii,/ Nespălaţi ca porcii,/ Caznă ce mai dară?/ Tot brîu că-mi făceară,/ Cu el mă-ncingeară,/ Carnea-mi culegeară,/ Şi jos că-mi cădeară,/ Creştini alergară/ Şi mi-o sprijineară,/ Şi mi-o semănară./ De unde o semănară,/ Bun grîu se făceară" (C).

Rima este marca sfîrşitului de vers, dar poate apărea şi în interiorul versului, marcînd cezura : ,,*Şi-mi venise / şi-mi sosise*", sinonimie, ,,*Şi nepoţi / şi strănepoţi*", rimă ecou.

,,Luară apşoară-n gurişoară
Frunzuliţă-n buzuliţă
Pietricele-n degeţele" (C).

Rima interioară nu mai marchează cezura. Rimele respective au nuanţă diminutivală.

În cele ce urmează ne propunem să urmărim modalităţile de realizare a rimei şi cîteva observaţii asupra semanticii cuvintelor rimă (dată de termenii care comută) raportate le semantica versului : ,,similitudinea suprapusă contiguităţii imprimă poeziei esenţa ei simbolică, multiplă, polisemantică" [4].

Al. Toşa [5] clasifică rimele după gradul armoniei — ,,concordanţa fonemelor de sprijin ale vocalei accentuate din rimă" —, structura morfologică, unirea versurilor în strofe, locul accentului.

După gradul armoniei rimele se împart, în funcţie de adîncimea armoniei, în sărace, suficiente, bogate, foarte bogate, leoniene, iar în funcţie de precizia armoniei în rime propriu-zise şi asonanţe.

Pentru a calcula adîncimea armoniei H. Morier [6] propune două unităţi pentru vocala accentuată şi cîte o unitate pentru fiecare fonem de sprijin. ,,On appelle rimes riches, en général, des rimes dont la voyelle est précédée d'une même consonne d'appui comme dans *image/hommage*. En réalité c'est le nombre des sons homophones entourant la voyelle accentuée qui décide de la richesse : *Minerve —réserve* riment plus richement que *sève-rêve*".

După adîncimea armoniei am întîlnit următoarele rime :

B — sărace (1) : *ofta/ta*; suficiente (4) : *mîncat/plecat*, *nimenea/ mititea*; bogate (7) : *bine-mine*; leoniene, foarte bogate (2) : *piciorul/dorul*, *florilor/surorilor*.

C — suficiente (10); *ţie /Ilie*, *nebotezat/neretezat/cugetat/ Pilat*, *mergea/cerea*, *sărăcit/rodit*; bogate (25) : *luară/aruncară*, *depărtare/tare*, *inele/ stele*; leoniene (16) : *mititeoară/mărunşoară*, *frumoasă/bănoasă*; foarte bogate (6) : *voiniceşti/turceşti*.

R — sărace (1) : *sta/ura/da*; suficiente (9); *îmbrăcat/înşelat*, *sus/ Apus*, *bea/dea*, *ştie/vie*, *oi/noroi*; bogate (18) : *vale/cale/dumitale*, *roată/toată*,

---

[3] Mihai Pop, *Perspective în cercetarea poetică a folclorului*, în *Studii de poetică şi stilistică*, Bucureşti, 1966, p. 46.

[4] Roman Jakobson, *Lingvistică şi poetică*, în *Probleme de stilistică*, Bucureşti, 1964, p. 113.

[5] Al. Toşa, *Frecvenţa tipurilor de rimă în poezia lui Coşbuc*, în ,,Limbă şi literatură", XI, 1966.

[6] *Op. cit.*, p. 550.

chiuind/trăznind; leoniene (9): *pămîntului/vîntului*, *căprioară/soțioară deasă/aleasă.*

Se observă frecvența mare a rimelor bogate (50) și leoniene (25).

Rimele gramaticale, aparținînd cuvintelor cu aceeași formă gramaticală, predomină, ocupînd aproximativ trei sferturi din totalul rimelor: *îngrindinară/deșteptară/cuvîntară/șuierară/apucară/încălicară* — *alergînd/mînînd/șuerînd* (C) — *nemăturate/nespălate*, *făcut/desfăcut* (R) — *mîncat/plecat* (B). Reprezentate printr-un număr mare de cuvinte, devenind deci banale, rimele gramaticale dau mișcare.

Cuvintele rimă aparțin aceleiași părți de vorbire (I) sau la părți de vorbire diferite (II):

I) — *substantiv-substantiv*: *mormînt/vînt* (B), *seară/vară*, *inele/mărgele* (C), *scări/nori*, *căprioară/soțioară* (R);

— *pronume* — *pronume*: *mei/ei*, *mele/ele* (B) — *mie/ție* (C), *noastră/dumneavoastră* (R);

— *verb* — *verb*: *lovește/miluiește* (B) — *zburară/se lăsară/ se-nălțară/amestecară*, *mergea/mulgea*, *băteară/curgeară/cădeară*, *vorbind/fericind* (C) — *făcut/desfăcut*, *sta/ura*, *pornim/venim* (R);

— *adjectiv* — *adjectiv*: *mititel/măricel/voinicel*, *mititeoară/mărunșoară/mărișoară*, *roșioare/gălbioare* (C) — *mare/tare*, *deasă/aleasă*, *frumoasă/drăgăstoasă* (R);

II) — *substantiv* — *adverb*: *oară/afară* (B) — *odată/roată* (R);
— *substantiv* — *adjectiv*: *fețișoară/smedioară*, *suri/guri*, *călușei/mielușei*, *ripede/lespede* (C) — *mari/militari* (R);
— *substantiv* — *verb*: *certară/seară/vară/luară* (C).

Constatăm numărul mare al rimelor verbale, cuvintele rimă aparținînd imperfectului (122), gerunziului (19), indicativ prezentului (8), conjunctiv prezentului (5), infinitivului (3). Rimele adjectivale se află într-un aparent raport de egalitate cu cele verbale. De remarcat numărul restrîns al diminutivelor adjectivelor (19).

Se observă adăugarea lui *-ră* la forma infinitivului și a imperfectului (rime în *-ară*, *-eară*), ceea ce dă impresia unui imperfect și infinitiv lung notînd momentele consecutive ale acțiunilor: „Precum Sfîntu Ion cereară/Așa Domn din ceri că-i dară/ Și-ntr-acolo mi-ș mergeară: Cu fulgeru-i fulgerară/, Cu trăsnetu mi-i trăsneară/Tare rău se-nspăimîntară".

Interesantă este asocierea unui substantiv propriu cu unul comun: „Să-mi dai, Doamne, pe Ilie/, Cu trăznet și cu mînie (C)". Noțiunii singulare „Ilie" asocierea complementului de mod „mînie" îi amplifică dimensiunea. „Voi să nu mai aveți sat / Pînă-n noaptea lui Ispas / Și atunci numai un ceas" (C). Numele propriu „Ispas" este asociat unei noțiuni particulare „un ceas" delimitată printr-o selecție cantitativă.

Un efect deosebit se obține prin folosirea formei inverse a viitorului și intercalării paradigmei pronumelui personal formă scurtă:

„Vameș cai lua-*mi-vor*
Grajd de piatră băga-*i-or*
Fîn cu flori aduce-*l-or*" (C)

formei inverse a perfectului compus cu pronume în dativ :

„Tăiatu-m-au, legatu-m-au,
Într-un cazan băgatu-m-au
Şi trei zile fiertu-m-au" (C),

adăugarea posterioarei *-u-* dînd o notă de tînguire.

Adăugarea lui *-ră-* la forma de imperfect cu rol de determinant :

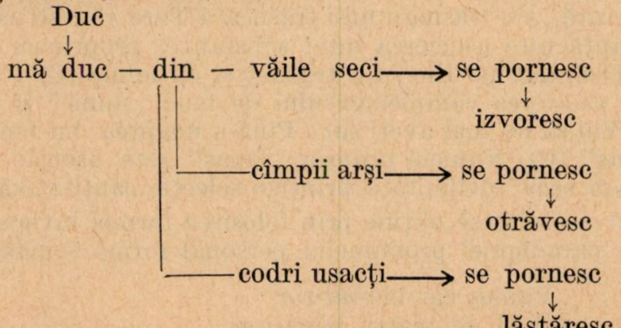
„Unde mări că-mi mergea?
Tot la strungă că-mi mergeară.
La strungă cine-mi mulgea?
Sfîntul Soarele-mi mulgeară" (C).
„Cînd o sării fică-sa la maică-sa,
Fiică-su la taică-su,
Fină-sa la naşă-sa,
Finu-său la naşu-său,
Sora mică la cea mare,
Frate mic la cel mai mare" (C).

Paradigma adjectivului posesiv, aliteraţiile — fricativa *-f-* şi anterioara *-i-*, care dau repeziciune, poliptotonul obţinut prin schimbarea genului, *fiică/fiu naşă/naş, fiică-sa/fiică-su*, unde categoria gramaticală a genului o dă adjectivul posesiv, dau secvenţei o notă de mişcare cu efect distrugător. Ruperea solidarităţii de familie, subaprecierea relaţiilor de rudenie, duce la distrugere totală. Trecerea bruscă de la o situaţie la alta — solidaritatea între membrii familiei şi ruperea solidarităţii — este dată de verbul „o sării", anterioara *-i-* amplificînd-o.

Semantica cuvintelor rime. Observaţii

1 „Duc, mă duc din văile seci,
2 Văile seci, cînd se pornesc,
3 Se pornesc şi-mi izvoresc.
4 Duc, mă duc din cîmpii arşi,
5 Cîmpii arşi, cînd se pornesc,
6 Se pornesc şi-mi otrăvesc.
7 Duc, mă duc din codri uscaţi,
8 Codri uscaţi, cînd se pornesc,
9 Se pornesc şi-mi lăstăresc." (C)

Rima *-esc* corelată cu paralelismul a dat naştere unei secvenţe de nouă versuri, dintre care sînt în rimă versurile 2—3—5—6—8—9 1—4—7, anunţînd acţiunile care urmează.



(——> = generează)

Sinonimia *seci — arşi — uscaţi* se corelează cu opoziţiile : *izvoresc/otrăvesc — otrăvesc/lăstăresc*, respectiv naştere-distugere-naştere, generate de verbul „se pornesc". Simetria construcţiei sintactice : *văile seci se pornesc — văile seci izvoresc*
|
cînd se pornesc
explică aparenta simultaneitate a acţiunilor (verbele se află la prezent).

1 „Pîn ce ziuă se făcea,
2 Roua pe boi cînd cădea,
3 Ieslea-n rai se prefăcea,
4 Prin ţăruş făclii ardea,
5. Prin grădele floricele.
6 Pîn ce ziuă se făcea
7 Vestea la Irod mergea.
8 Iară Irod împărat
9 Auzind s-a tulburat" (C).

Repartiţia rimei este *-ea*, *-ele*, *-at*. Opoziţia real/ireal, din versurile 1—2/3—4, este dată de rima ecou *făcea/prefăcea*, asociaţia anterioarei *-e-* şi neutrei *-a-* dau o notă de rapiditate, alunecare, topirea unui plan în altul. Versurile 8—9 prin rima *-at* aduc stabilitate. Cuvintele rimă aparţin unor sfere semantice indiferente.

În alte contexte, rima *-at* duce la opoziţii sau cimentează raportul concret-concret, ca în versurile : „*Înşelat şi înfrînat, / Cum e bun de-ncălecat*" (C). Este întîlnită şi în texte redundante : „*Nă-i fi mîncat,/ Te-i fi culcat nemîncat*" (B).

„Şi-aleargară de vînară
Cerul cu stelele
Cîmpul cu florile
Vîlcelele cu viorelele
Şi satele cu fetele" (R).

Rima interioară *-ară*, valoarea cuvîntului rimă „*vînară*", cu sens figurat, asociat rimei *-ele*, care conţine articolul hotărît al cuvintelor rimă, individualizîndu-le, dau o notă de unicitate. „Vînătoarea" se face la nivel cosmologic, geografic şi uman.

Se remarcă valoarea spaţială a rimei *-ară* indicînd direcţia acţiunii.

Singular cu valoare de plural, *lumea*, accentuat prin adjectivul *toată*, se află în opoziţie cu un singular cu valoare de unicat, *Dumnezeu*. Opoziţia duce la neutralizarea efectelor date de cuvintele rimă : *loveşte/miluieşte* (acestea aparţinînd unor sfere semantice care se resping) :

„Toată lumea îi loveşte
Dumnezeu îi miluieşte" (B).

În alte contexte, *-eşte* stabileşte raportul cauză-efect : *îmbătrîneşte/încărunţeşte — nu rodeşte/nu înfloreşte/ofileşte*, (R).

CATALOGUL RIMELOR

B

-a
ofta
ta
-aci
faci
săraci
-asă
acasă
lasă
-ară
oară
afară
-at
mîncat
plecat
nemîncat
rugat
-eɐ
nimenea
mititea
-ei
mei
ei
-ele
mele
ele
-eşte
loveşte
milueşte
-ină
grădină
sulfină
rădăcină
-ine
bine
mine
tine
-înt
mormînt
vînt
-orilor
florilor
surorilor
-orul
piciorul
dorul

C

-amă
aramă
zamă
-ară
primăvară
învetrerară
îngrindinară
deşteptară
cuvîntară
cunoşteară
intrară
alergară
dară
zburară
lăsară
cîntară
certară
seară
vară
luară
ţară
aruncară
înspăimîntară
învîrtejară
fulgerară
sfărîmară
afară
lătrară
şuerară
rugară
săgetară
băgară
luminară
plimbară
grăiară
avîrşară
suiară
tocară
ridicară
înălţară
amestecară
mînară
grindinară
vetrelară
semănară
trînteară
sară
chemară
ieşară
măturară
apucară
încălicară
-are
vînzare
schimbare
culcare
dezmerdare
depărtare
tare
-as
Ispas
ceas
-ască
răstignească
muncească
cinstească
nască
locuiască
-ase
casé
frumoase
mătase
şase
mîncase
lăsase
luase
apucase
gustase
-at
nebotezat
neretezat
vînturat
măsurat
structurat
stîrnoţat
mînat
Pilat
judecat
delăsat
despicat
încrucişat
mîniat
bat
botezat
retezat
jurat
scăpat
cugetat
dat
încărcat
împărat
turburat
încetinat
amestecat
-ată
judecată
toată
-aţi
înodaţi
încleştaţi
-ăcat
dezbrăcat
îmbrăcat
-ăciuni
rugăciuni
închinăciuni
-ărţi
cărţi
părţi
-ea
făcea
mergea
prefăcea
mulgea
învîrtea
cerea
cădea
ardea
-eară
sprijineară
înălbeară
stropeară
puneară
făceară
învîrtejeară
ieşeară
repezeară
potriveară
plezneară
dădeară
duceară
răstigneară
băteară
curgeară
cădeară
beară
trăsneară
trînteară
slujeară
cereară
găseară
păreară
blagosloveară
aşterneară
copereară
năşteară
prefăceară
umpleară
mergeară
ocoleară
strîngeară
prididează
încingeară
pironeară
soseară
tăceară
mulţumeară
mulgeară
încingeară
ocoleară
-ească
cinstească
muncească
-esc
pornesc
otrăvesc
izvoresc
lăstăresc
-eau
vedeau
fericeau
-ede
ripede
lespede

-ei
căluşei
bunicei
-el
mititel
înfăşeţel
măricel
voinicel
-ele
inele
mărgele
stele
răsurele
turturele
viersurele
ocheşele
grînele
vălcele
sălcele
-ează
înşuerează
refirează
încetinează
continează
-erilor
merilor
perilor
-ese
cursese
cuprinsese
prinsese
spusese
-eşte
îndulceşte
hrăneşte
îmbătrîneşte
încărunţeşte
-eşti
voiniceşti
boiereşti
copilăreşti
veseleşti
năduieşti
împodobeşti
potriveşti
turceşti
-eţe
văduleţe
steguleţe
bătrîneţe
cărunteţe
-eze
boteze
creştineze
-iară
miluiară
mulţumiară
grăiară
zăboviară
sosiară
găsiară
-ie
sălcie
mie
ţie
Ilie
mînie
beţie
veselie
castanie
Marie
vie
-ile
vadurile
năpîrcile
sările
vinurile
-ilor
curţilor
argaţilor
fraţilor
tămîilor
sfinţilor
-iilor
făcliilor
prăvăliilor
-ind
vorbind
dănţuind
zgîriind
fericind
întoroind
-inse
întinse
aprinse
-ins
aprins
cuprins
-inză
aprinză
cuprinză
-ise
pornise
dobîndise
năzărise
sosise
învîrtejise
-it
hodinit
pornit
văduvit
sărăcit
înflorit
înmugurit
părăsit
învălit
acoperit
rodit
împletit
trîntit
sosit
găsit
-ite
coperite
văruite
poleite
zugrăvite
daurite
pardosite
-iţă
cununiţă
viţă
-iţi
priponiţi
împăivăniţi
ispitiţi
ştiţi
iubiţi
fericiţi
-înd
plîngînd
smulgînd
umblînd
alergînd
mînînd
şuerînd
făcînd
îmbrăcînd
învăţînd
-îu
brîu
grîu
-oară
mititeoară
mărunşoară
mărişoară
belşoară
rîuroară
feţişoară
smedioară
gălbioară
lespejoară
uşoară
rumeioară
înfăşorară
-oare
roşioare
gălbioare
vineşoare
conicioare
ţîţişoare
scoboare
omoare
-oasă
frumoasă
bănoasă
luminoasă
-oi
boi
oi
-ori
iertători
încrezători
colindători
cugetători
plecători
trecători
sărbători
surori
cîntători
ziori
-orilor
surorilor
florilor
-orît
coborît
omorît
-oşi
frumoşi
luminoşi
-ului
iadului
veacului
raiului
bradului
molivului
cerului
focului
muntelui
paharului
grîului
soarelui
-unţi
mărunţi
cărunţi
-uri
suri
guri
-use
dăduse
văzuse
cunoscuse
-ut
născut
făcut
R
-a
sta
ura
da
-aci
vaci
taci
-ale
vale
cale
dumitale
-ani
lipani
jupani
-ară
vară
fiară
sară
rară
-ari
mari
militari
cărturari

-are
mare
tare
sare
-at
îmbrăcat
încălecat
împărat
sculat
pieptănat
înşelat
adunat
-ată
uscată
toată
lată
odată
roată
-ate
nemăturate
nespălate
nentrebate
-aţi
daţi
scăpaţi
-ări
scări
urări
nări
-ea
bea
dea
-easă
deasă
aleasă
-ească
înflorească
înrodească
latinească
citească
-eri
grăniceri
boieri
-ese
alese
sumese
-eşte
rodeşte
priveşte
înfloreşte
ofileşte
-ia
trăia
ia
-ică
sipică
mică
-ie
ştie
vie
-im
pornim
venim
-in
vin
in
-ină
rădăcină
grădină
-ind
chiuind
trăznind
nechezind
-ite
cănite
zugrăvite
împletite
-iţi
înfloriţi
trebuiţi
-întului
pămîntului
vîntului
-oară
căprioară
soţioară
-oare
vînătoare
căprioare
şezătoare
covoare
picioare
-oasă
frumoasă
drăgăstoasă
-oastră
noastră
dumneavoastră
-oată
roată
toată
-oi
noroi
oi
-us
sus
Apus
-ut
făcut
desfăcut

OBSERVATIONS GÉNÉRALES SUR LA RIME DANS LA POÉSIE TRADITIONNELLE DE ŢARA LOVIŞTEI

L'auteur se propose de démontrer la valeur sémantique et la formation des paroles-rimes.

Il a poursuivi les modalités de réaliser la rime et la sémantique des mots-rimes (données par les termes qui commuent), par rapport à la sémantique du vers, dans la poésie traditionnelle de Ţara Lovişţei, en ajoutant à la fin de l'ouvrage le catalogue des rimes des 62 textes étudiés — dont 6 chants funèbres [*bocete*], 6 rites de passage (appartenant au répertoire du mariage), 50 colinde —, qui totalisent 3137 vers.

PROBLEME ŞI CONCEPŢII NOVATOARE ÎN CERCETĂRILE ETNOGRAFICE ŞI FOLCLORICE ALE „CERCULUI LINGVISTIC DIN PRAGA"

TRAIAN IONESCU-NIŞCOV

Cercetările şi studiile întreprinse de membrii Cercului lingvistic din Praga nu se referă numai la problemele de limbă. E adevărat că acestea constituie tematica principală a activităţii cercului, însă, în spiritul noilor tendinţe din lingvistica europeană, au fost dezbătute şi probleme de etnografie şi folclor.

Trebuie s-o spunem de la bun început, singurul dintre membrii Cercului care a rămas credincios unor astfel de preocupări a fost prof. Piotr Bogatyrev.(Numai o singură dată a semnat Bogatyrev împreună cu Jakobson o scurtă şi importantă contribuţie din acelaşi domeniu şi ea priveşte propunerea unei noi interpretări a folclorului[1].)

De aceea, prezentînd problemele de etnografie dezbătute în cadrul Cercului — de caracter episodic în comparaţie cu remarcabila activitate lingvistică a acestuia —, nu ne ocupăm decît de o parte din producţia ştiinţifică a prof. Bogatyrev în anii petrecuţi în Cehoslovacia (aproximativ 1921—1939). Ceea ce trebuie reţinut de la început e faptul că şi în acest domeniu cercetările au fost făcute pe bază funcţională şi structuralistă.

Înainte de a trece la aplicarea metodei funcţionale în examinarea fenomenelor etnografice, Bogatyrev a căutat să definească în cîteva contribuţii — cu exemple vii şi observaţii personale din viaţa arhaizantă a satelor din Slovacia şi Rusia subcarpatică — tocmai problemele etnografiei structuraliste[2].

Pornind de la teoria lui Hans Naumann asupra rolului comunităţii în procesul creaţiei populare, Bogatyrev împarte faptele şi fenomenele etnografice în două categorii : *colective-active* şi *colective-pasive*. Distincţia e determinată de valoarea a două elemente, în jurul cărora polarizează cercetările etnografiei moderne : *insul* şi *comunitatea.* Raportul dintre insul care plăsmuieşte şi intervenţia normativă a comunităţii dă naştere la o serie de implicaţii dintre cele mai interesante.

---

[1] P. Bogatyrev und R. Jakobson, *Die Folklore als eine besondere Form des Schaffens*, Vak genooten Donum natalicium Schrijnen, Nijmegen-Utrecht, 1929, p. 900—913.

[2] P. Bogatyrev, *Aufgaben des Ethnographen in Karpatorussland und in der Ost-Slowakei*, în „Prager Rundschau", 1933, III, p. 114—130.

Individul creează, însă colectivitatea e aceea care plămădeşte fenomenele etnografice. Ea e aceea care preface, refuză sau acceptă plăsmuirea cutărui artist popular. Numai după ce creaţia acestuia a intrat în proprietatea comunităţii, ca un bun comun, despersonalizată şi făţuită după tiparul unor produse similare, numai atunci ea capătă viaţă proprie. Rezistenţa colectivităţii poate modifica şi ucide chiar şi încercarea înnoitoare cu semnificaţie *practică.* În această privinţă, Bogatyrev citează cazul unui ţăran care nu îndrăznea să pună la coşul sobei un burlan de tablă, ca nu cumva să fie luat în rîs de vecini.

Lucrul cel mai de preţ în cercetarea fenomenelor etnografice e să se precizeze cum s-a schimbat forma şi funcţia unui obiect sau a unei teme, în cursul trecerii dintr-un mediu în altul, şi cum se oglindeşte în aceste prefaceri participarea creatoare a insului şi intervenţia normativă a colectivităţii [3]. Fenomenele acestea prezintă o seamă de funcţii aşa de strîns legate între ele încît e foarte anevoios să stabilim poziţia funcţiei dominante [4]. Funcţiile fenomenului etnografic se modifică şi se ierarhizează neîncetat, păstrîndu-şi, în acelaşi timp, corelaţia reciprocă şi unitatea iniţială. Ele prezintă o diversitate a elementelor alcătuitoare, care ne obligă să folosim, în studiile noastre, metode asemănătoare ,,psihologiei formei'' (*Gestaltpsychologie*). Caracteristicile structurii, care leagă laolaltă diferitele funcţii, ne permit să stabilim următoarele două legi etnografice.

1. În timpul agoniei unui fenomen etnografic, fiecare din însuşirile acestuia, care mai înainte erau înregistrate ca pozitive, dispar din conştiinţa ţăranului în raport direct cu dispariţia altor însuşiri pozitive şi în raport invers cu sporirea celor negative. Şi, dimpotrivă, în timpul pătrunderii unui nou fenomen etnografic, toate însuşirile percepute ca negative dispar din conştiinţa săteanului în raport direct cu dispariţia celorlalte însuşiri negative şi în raport invers faţă de sporirea celor pozitive [5]. Bogatyrev ilustrează această lege cu exemplul îmbrobodirii capului la femei, în unele regiuni din Slovacia. Cîteva din însuşirile îmbrobodirii, percepute acum ca negative, din cauza învechirii fenomenului, erau înainte însuşiri pozitive. Altele, deşi aveau altădată un caracter negativ (neplăcut), de pildă dificultatea de a lega basmaua pe cap, durerea de cap provocată de strîngerea basmalei ş.a., nu erau totuşi simţite atît de puternic încît să împiedice operaţia îmbrobodirii. Mai ales schimbările produse în port, în îmbrăcăminte, aduc după sine dispariţia sau apariţia, pe o scară întinsă, a unor astfel de însuşiri [6].

---

[3] Vezi în această privinţă şi Vilém Pražák, *Jaké ukoly si staví dnešní etnografie*, Praga, 1940.

[4] P. Bogatyrev, *Der Weihnachtsbaum in der Ost-Slowakei*, în ,,Germanoslavica'', Praga, 1932/1933, II, p. 254–258.

[5] P. Bogatyrev, *Příspěvek k strukturální etnografii*, în ,,Slovenská Miscellanea'', Bratislava, 1931, p. 279–282.

[6] În ceea ce priveşte noţiunea structurii , Bogatyrev admite formularea lui K. Koffka: ,,Solch Zusammensein von Phänomenen, in dem jedes Glied, das andere trägt, in dem jedes Glied seine Eigenart nur durch und mit dem andern besitzt'' (citat din : *Die Grundlagen der psychischen Entwicklung. Eine Einführung in die Kinderpsychologie*, Osterwieck am Harz, 1921, p. 94).

2. Cînd un fenomen etnografic îşi pierde una sau mai multe din funcţiile, care îi sînt proprii, celelalte funcţii sporesc în importanţă, în raport direct cu masa celor care dispar. Astfel, diferitele acte din ceremonialul nunţilor populare au pe lîngă o funcţie magică şi una estetică. Cînd actul care se săvîrşeşte nu mai reprezintă o parte necesară a ceremonialului, el îşi pierde pe încetul funcţia magică în folosul celei estetice. Aceasta din urmă sporeşte în măsura în care cealaltă slăbeşte.

Se înţelege că ,,legile'' formulate de Bogatyrev n-au un caracter absolut şi definitiv. Ele ar putea fi dezvoltate şi completate pe baza unui material mai bogat şi mai complex, cum ar fi, de pildă, întreg ceremonialul de nuntă dintr-un ţinut oarecare.

Un alt fenomen din acelaşi mediu, dar de altă substanţă, se suprapune peste termenii ecuaţiei stabilite de Bogatyrev. E vorba de existenţa în conştiinţa aceluiaşi individ a două sisteme religioase care se exclud. (Alteori, cele două sisteme se încheagă într-unul singur, denumit *sincretism magico-creştin*, termen datorat lui Mihail Arnaudov.) De pildă, ţăranul săvîrşeşte, în mod deliberat, acte şi rituri în contradicţie cu normele creştine. Faptul că el recurge la ajutorul unor rituri anticreştine stă în raport direct cu rezultatele favorabile aşteptate şi în raport invers cu forţa elementelor conştient păgîne din cuprinsul actului săvîrşit. Cu alte cuvinte, ţăranul face apel la astfel de acte numai în cazuri de mare primejdie : cînd e ameninţat cu moartea, el sau cei din apropierea lui.

Coexistenţa celor două sisteme contradictorii în conştiinţa aceleiaşi persoane se explică — de fapt — prin aceea că insul care săvîrşeşte acte păgîne speră în mîntuirea păcatelor prin *rugăciune*. Posibilitatea mîntuirii păcatelor — portiţă deschisă de însăşi ideologia şi practica bisericii — permite oricui să încalce cu riscuri minime rînduiala creştină.

Fenomene asemănătoare se întîlnesc şi în domeniul etic : ţăranul, care de obicei condamnă furtul, potrivit unei tradiţii mai vechi, participă totuşi cu evlavie, în anumite zile şi momente, la ceremonialul furtului.

★

Pornind pe canavaua acestor distincţii şi încercînd o analiză a *portului* local în coordonatele concepţiei etnografiei funcţionale, Bogatyrev acordă acestui fenomen vestimentar două valori : de *lucru* şi de *semn*[7].

Distincţia între aceste două noţiuni este, evident, necesară. Mai întîi, lucrurile din jurul nostru se împart, firesc, sub raportul valorii, în două categorii : unele ca, de pildă, obiectele cu folosire curentă, n-au nici o semnificaţie în afara existenţei lor. Piatra sau ciocanul nu indică nimic altceva decît existenţa lor proprie. Dacă însă văruim piatra şi-o punem pe hotar, ea capătă, în acest caz, o semnificaţie suplimentară celeia de ,,pură existenţă'' : devine *semn* cu indicaţie precisă şi schimbătoare. În felul acesta, orice lucru poate deveni *semn* de îndată ce împrumută o semnificaţie care depăşeşte limitele existenţei sale individuale de *lucru* sau de părticică oarecare a naturii.

---

[7] P. Bogatyrev, *Kroj jako znak, funkční a strukturální pojetí v národopisu*, ,,Slovo a Slovesnost'', Praga, 1936, II, p. 43—47.

Altă dată, obiectul poate fi, în acelaşi timp, şi *lucru* şi *semn*. Portul, de pildă, fiind încărcat cu mai multe funcţii, deţine totdeodată ambele valori (o astfel de legătură structurală dintre *lucru* şi *semn*, în unul şi acelaşi obiect, nu întîlnim, evident, numai la port). Dimpotrivă, cazurile cînd portul e numai *semn* sînt foarte rare.

Privit sub aspectul „folosinţei", portul poate fi grupat sub trei categorii : *portul zilnic*, *portul de sărbătoare* şi *portul ritual* [8]. Fiecare din aceste categorii e însoţită de o sumă de funcţii, unele comune tuturor. Astfel, avem : *funcţia practică*, *funcţia estetică* şi deseori legată de aceasta, *funcţia erotică*, *funcţia magică*, *funcţia de a indica vîrsta* sau *sexul subiectului*, *funcţia festivă*, *funcţia profesională*, *funcţia de clasă*, *funcţia regională*, *funcţia naţională*, *funcţia confesională*, *funcţia rituală* etc. Între diferitele funcţii ale portului se stabileşte, de fiecare dată, o ierarhizare, condiţionată de importanţa fiecărui moment. Se întîmplă ca, înlăuntrul acestei ierarhii, una sau chiar mai multe funcţii să aibă un rol dominant. Deseori funcţia dominantă poate exercita asupra funcţiilor subordonate o mare forţă de atracţie, cu tendinţa de a le subsuma şi mistui. O analiză a acestor funcţii ne descoperă că ele ţin de port, cînd ca *lucru*, cînd ca *semn*. Dintre toate, numai *funcţia practică* şi în parte şi cea *estetică* se raportează la port ca *lucru*.

Funcţia practică, cu un rol dominant în costumul de fiecare zi, joacă un rol mai mic în portul de sărbătoare şi aproape dispare în portul de ceremonie. La rîndul ei, *funcţia estetică* capătă un relief mai mare în costumul duminical şi în cel de ceremonii decît în portul de fiecare zi. *Funcţia magică* joacă un rol important în timpul vrăjilor sau în şedinţele de medicină populară. De pildă, basmaua primită pe cap de mireasă la nuntă condiţionează fecunditatea şi fericirea în căsnicie.

În cîteva împrejurări, portul indică situaţia socială a subiectului şi în acest caz e precumpănitor *semn*. Uniforma militară, de pildă, conţine amănunte care indică atît gradul subiectului în armată, cît şi dreptul de a purta acea uniformă (pentru negustorul de haine vechi preţuieşte totuşi mai mult tunica croită dintr-o stofă mai bună a soldatului cu dare de mînă decît mantaua galonată a ofiţerului, însă de calitate inferioară !). Tot aşa, culorile indică uneori naţionalitatea. Bogatyrev menţionează că germanii din Slovacia purtau, de pildă, haine de culori mai închise decît slovacii. Alteori, culoarea arată confesiunea (catolic, protestant etc.) sau vîrsta.

Tot din particularitatea costumului, considerat ca *semn*, mai decurg şi alte funcţii. În Slovacia, mama rămasă văduvă trebuie să poarte anumite detalii de îmbrăcăminte care s-o deosebească de celelalte femei. De asemenea, adolescentele care şi-au pierdut virginitatea sînt obligate să se distingă prin port de celelalte fete. În acelaşi sens, funcţia regională a portului tinde să-l diferenţieze de portul altor regiuni, fără să se ţină seamă de faptul că acesta din urmă poate fi mai practic sau chiar mai frumos. Adesea, portul ne permite, chiar contra voinţei subiectului, să ne dăm seama de gustul, de cultura şi poziţia socială a insului.

---

[8] P. Bogatyrev, *Funkcie kroja na moravskom Slovensku*, T. sv. Martin, 1937.

Omul se îngrijeşte nu numai ca îmbrăcămintea să corespundă gustului său personal, ci să fie şi pe placul celor din jurul său. Ţăranul care s-a reîntors în sat după cîtva timp petrecut în viaţa orăşenească revine pe încetul la portul satului, spre a nu fi luat în rîs şi eliminat de comunitate. În complexul acestor funcţii — care îmbracă portul ca o horbotă— se reflectă concepţiile etice, estetice, sociale, naţionale etc. ale celor care îl poartă. Se înţelege că portul e supus unor necontenite prefaceri.Dar transformările suferite nu aduc totuşi întotdeauna cu ele şi o schimbare a funcţiilor.

Structura funcţiilor este cea care constituie un *tot organic*. Un *sistem* în care dispariţia cazuală sau diminuarea intensităţii uneia din funcţii, ca şi apariţia unei noi funcţii, provoacă, în chip firesc, prefaceri în toată structura. Categoriile de modificări ce intervin variază. Ori slăbirea uneia din funcţii provoacă diminuarea forţei celorlalte, şi în acest caz costumul dispare încetul cu încetul, ori aceeaşi slăbire are drept consecinţă o intensificare a celorlalte funcţii, şi costumul, cu funcţiile schimbate, continuă să trăiască.

Cu aceeaşi armătură metodică Bogatyrev trece la studiul cîntecului popular din punct de vedere funcţional [9].

Ca şi alte categorii folclorice, cîntecul popular e însoţit de o seamă de funcţii, care diferă şi se grupează după natura cîntecului: *popular*, *orăşenesc* (*urban*), *de iarmaroc* etc. Situînd aceste speţe folclorice pe planuri diferite, vom înţelege cu uşurinţă că anumite distincţii, „de trecere”, se impun între ele în mod firesc. Între cîntecele populare (rurale) şi poezia cultă se interpun cîntecele de oraş şi cele de bîlci. Cîntecul de oraş e mai aproape de cel rural, de care e legat prin cîteva caractere comune: anonimat, compoziţie liberă etc. De aceea, e şi greu de trasat o linie despărţitoare între ele. Cu toate acestea, poezia populară urbană nu este nici folclor, nici poezie cultă. Analiza distinctivă poate fi continuată. Mukařovský observa astfel că, într-un mediu folcloric nealterat, cîntecul popular nu are în mod necesar o legătură directă cu starea sufletească a cîntăreţului. El funcţionează ca un simplu *semn* al unei situaţii anumite, fără să ţină seamă de coloratura simţămintelor din cuprins [10]. Dimpotrivă, cîntecul de oraş stîrneşte emoţii foarte subiective. El are un repertoriu foarte instabil şi îşi însuşeşte, deseori, mijloacele formale ale poeziei culte, în măsura în care acestea sînt în stare să stîrnească emoţiile unei sentimentalităţi de o anume simplicitate, nediferenţiată.

Deşi prezintă multe asemănări între ele, poezia populară rurală şi cea urbană se deosebesc totuşi şi prin *diferenţierea funcţiilor*. În folclor, cîntecul circulă ca un *semn* impersonal, „colectivizat” la extrem, cel orăşenesc ca o expresie relativă a individului. De cele mai multe ori, în cîntecele orăşeneşti funcţia estetică nu are un caracter dominant, cum se întîmplă în cîntecele populare. Acestea din urmă, pe lîngă funcţia estetică mai îndeplinesc eventual şi pe aceea de *relatare* (de legende istorice etc.). Un astfel de rol au jucat în trecut „les chansons de geste”, bîlinele şi cîntecele istorice ruse, ca şi cele sîrbo-croate.

---

[9] P. Bogatyrev, *La chanson populaire du point de vue fonctionnel* (în *Travaux du cercle linguistique de Prague*, 1936, VI, p. 222—234).

[10] J. Mukařovský, *Vitĕslav Hálek*, în „Slovo a Slovesnost”, 1935, I, 2, p. 79 ff.

Cîntecele de iarmaroc, foarte răspîndite în Europa, prezintă un interes deosebit pentru cercetările etnografiei funcţionale. Mai întîi, ele erau răspîndite cu mare uşurinţă de cîntăreţii ambulanţi, care vindeau ascultătorilor textele respective. Aceştia au îndeplinit o funcţie importantă în vremea lor. Graţie lor, publicul rural era pus în curent cu cele mai de seamă evenimente : moarte, sinucideri, accidente, inundaţii, zăpadă mare, incendii etc. Detaliile informatorilor mergeau pînă acolo încît precizau anul, luna, ziua şi locul unde se desfăşurau evenimentele.

În ceea ce o priveşte, *funcţia magică* ocupa altădată un loc de seamă printre celelalte funcţii ale cîntecului popular. Bogatyrev susţine că în cîntecele magice — ca şi în actele magice — putem deosebi manifestările *motivate* de cele *nemotivate*. Cînd individul cîntă un cîntec magic *motivat*, el are conştiinţa actului magic, are sentimentul că îndeplineşte *ceea ce spune textul*. Astăzi, însă, cîntecul magic îndeplineşte o funcţie rituală *nemotivată*, şi de obicei joacă un rol mai important decît *actul magic nemotivat*. *Cîntecele nemotivate* stau strîns legate de actul ritual, şi absenţa lor, ca şi — eventual — a altor părţi din ceremonial, răpeşte forţa magică necesară a ritului. Cîntecele magice şi riturile nu ţintesc totdeauna rezultate palpabile. Uneori ele se îndeplinesc ca *semn* sau ca parte convenientă dintr-o ceremonie oarecare. Astfel de cîntece îşi găsesc locul potrivit la sărbătorile patronale şi familiare sau la alte sărbători calendaristice. În fine, Bogatyrev subliniază că unele cîntece rituale n-au avut la origine această funcţie — bunăoară, de provenienţă lirică —, ci ele s-au ataşat cu vremea, într-un caz dat, ceremoniilor nupţiale.

Din punctul de vedere al categoriilor sociale, se înţelege, repertoriul muncitorilor agricoli se deosebeşte de cel al ţăranilor propriu-zişi. Acelaşi lucru se poate spune şi despre cîntecele ţăranilor înstăriţi, care au tendinţa de a se detaşa de comunitatea socială a satului, pentru a se apropia de altă sferă socială. Se întîmplă chiar ca bărbatul, înstărit fiind, să se îndepărteze prin repertoriul său de cîntece şi prin port de categoria lui socială, în timp ce femeia va rămîne credincioasă tradiţiei. După cum, dimpotrivă, este posibil ca ţărani înstăriţi, trăind în permanenţă în satul lor de origine, să rămînă ataşaţi de comunitatea de baştină de care se simt mîndri, în vreme ce ţărani săraci, porniţi prin ţară după lucru, să uite cîntecele satului natal.

Culegătorii de cîntece populare au semnalat întotdeauna deosebirile dintre repertoriul bărbaţilor şi cel al femeilor. Bîlinele şi cîntecele istorice ruseşti, de pildă, sînt cîntate de bărbaţi. Repertoriul femeilor diferă sensibil. Deosebirea este şi mai tranşantă cînd e vorba de cîntecele rituale. Unele din acestea sînt cîntate *numai* de bărbaţi. Altele *numai* de femei. Tot în sfera cîntecelor magice, unele speţe sînt executate *numai* de femeile măritate, altele *numai* de fete tinere.

La bocete, distincţia e mult mai clară, potrivit gradului de înrudire cu mortul (mamă, fiică, soţie etc.). Există o serie de cîntece care, din generaţie în generaţie, au fost executate unele numai de tineri, altele numai de adulţi. Pe de altă parte, însă, cîntecul îmbătrîneşte o dată cu omul : execuţia stilistică a cîntecului diferă după generaţii. În plus, adulţii de astăzi cîntă cîntece pe care le cîntau în tinereţe, dar pe care tinerii de azi nu le mai cîntă.

Aşadar, metoda funcţională, aplicată la studiul cîntecelor populare, ajută la limpezirea a numeroase aspecte obscure din evoluţia cîntecului popular. De pildă, dacă vom analiza procesul acestei transformări din punct de vedere funcţional, se lămureşte şi problema difuzării romanţei în mediul rural.

Pentru studierea cîntecelor vechi — a căror examinare sociologică nu ne mai este accesibilă — e nevoie să strîngem cît mai mult material asupra funcţiei cîntecului modern, pe care îl avem nemijlocit la îndemînă. Concluziile le vom folosi analogic pentru interpretarea funcţională a cîntecelor de odinioară.

Nu trebuie să uităm însă că acelaşi fapt social, căpătînd o altă structură — chiar dacă forma îi rămîne aceeaşi —, îşi poate schimba totuşi în întregime funcţia. De îndată ce cîntecul îndeplineşte funcţia unei povestiri istorice, e de neapărată trebuinţă să ne dăm seama de cunoştinţele istorice ale cîntăreţului şi ale mediului din care face parte. În acelaşi timp, pentru a înţelege bine funcţia cîntecului popular dintr-un ţinut oarecare, se cuvine să studiem mişcarea regională a populaţiei şi atmosfera mediului, ţărănesc. În sfîrşit, ca să înţelegem funcţia cîntecului ca semn de clasă, trebuie să cunoaştem alcătuirea şi raportul dintre clasele sociale din satul sau ţinutul unde cîntecul a fost cules.

Cîntecul popular se transformă şi se adaptează modificărilor morale şi sociale ale colectivităţii. Funcţiile urmează şi ele acelaşi proces. Aşa, de pildă, funcţia — magică — dominantă a unui cîntec magic *motivat* va trece la funcţia cîntecului *nemotivat* şi, în cele din urmă, la funcţia de indiciu al solemnităţii ritului.

Funcţiile se modifică în măsura în care cîntecul trece dintr-un mediu social în altul. De aceea, cercetătorul care urmăreşte circulaţia cîntecelor de la clasele suprapuse la mediul rural şi invers trebuie să ţină seamă de acest lucru.

În multe privinţe, funcţiile cîntecului popular sînt asemănătoare şi uneori chiar identice cu funcţiile altor fapte sociale din viaţa satelor. O seamă dintre ele sînt analoge funcţiilor costumului popular : şi unele, şi altele sînt determinate regional, de vîrstă, de clasa socială, de confesiune etc.

Deosebirea dintre ele este însă esenţială : în timp ce costumul popular e *lucru* şi *semn*, cîntecul e numai *semn*.

☆

În sfîrşit, în al treilea rînd, cercetările lui Bogatyrev au fost îndreptate asupra teatrului, în general, şi a teatrului popular în speţă, domeniu care oferă, de asemenea, un bogat material cercetărilor folclorice.

Cîteva din elementele întîlnite pînă acum participă la viaţa complexă a teatrului cu aceeaşi variaţie de semne şi funcţii. De pildă, costumul teatral şi elementele decorative se pot institui în *semne* : un costum de teatru, reproducînd vestimentaţia unui american bogat, indică atît naţionalitatea, cît şi situaţia materială a personajului. Însă teatrul foloseşte numai o parte din *semnele* posibile de care dispune situaţia dramatică. Cu alte cuvinte, nici costumul actorului, nici elementele decorative, nici alte semne teatrale — declamaţie, gesturi etc. — n-au totdeauna şi în mod necesar o funcţie reprezentativă[11]. Acestea sînt *semne* ale altor *semne*, instituite după modelul lucrurilor reale. Pentru spectator, obiectul real de pe scenă nu este altceva decît semnul altui semn. Inelele cu briliante care strălucesc în degetele unui personaj-milionar sînt pentru el semnul bogăţiei şi nu-l interesează dacă pietrele sînt veritabile sau false. Un vin scump poate fi pe scenă tot aşa de ,,real'' ca şi o limonadă, prezentată drept vin.

O caracteristică a teatrului e că, în ierarhia funcţiilor, funcţia estetică se află deseori pe plan secundar, iar în rolul dominantei apar funcţii extraestetice. Ansamblul funcţiilor teatrale se schimbă şi se deplasează după cum sporeşte sau se micşorează numărul elementelor din componenţa teatrului. Lucrul acesta se petrece chiar şi în cazul cînd forma rămîne neschimbată. De obicei, în dramă domină funcţiile extraestetice : sociale, etice, politice etc.

În teatrul popular există jocuri magice cu principiu metamorfic : prefacerea într-o altă persoană sau chiar într-un lucru, dialog, mimica glasului, a jocului, mască etc. În astfel de jocuri domină *funcţia magică* şi uneori apare şi *funcţia estetică*. Pe de altă parte, reprezentaţiile de teatru popular cu subiect biblic sînt caracterizate, în acelaşi timp, de o *funcţie estetică* şi de una *religioasă*. În unele cazuri, însă, anumite reprezentaţii dramatice şi obiceiuri populare au, pe lîngă *funcţia religioasă*, şi una de *ceremonial*. Alteori, cu prilejul executării unor scene dramatice la nuntă, de exemplu, activă rămîne numai *funcţia de ceremonial* : deşi cea mai mare parte din săteni nu mai cred în ,,efectul magic'' al acestor scene, ele sînt reproduse *numai* fiindcă fac parte din regulile ceremonialului de nuntă.

Există scenarii şi spectacole populare care se deosebesc net între ele după vîrstă şi după sexul actorilor : unele sînt jucate de copii, altele de tineret, altele de adulţi. Cu trecerea acestor jocuri, ca şi a altor obiceiuri, de la adulţi la copii se schimbă adesea atît forma cît şi funcţia lor. În ceea ce priveşte funcţia satirică a teatrului popular, ea se identifică deseori cu cea socială, deşi nu capătă totdeauna această culoare. Ca să înţelegem bine aluziile şi împunsăturile actorilor, trebuie că cunoaştem, fireşte, viaţa locală a comunităţii în care se petrece acţiunea[12].

O deosebită însemnătate acordă Bogatyrev *funcţiei sociale* în manifestările dramatice populare, mai ales că rareori vom întîlni o astfel de funcţie puternic exprimată în cuprinsul operei însăşi. După părerea lui Bogatyrev, cea mai mare parte a dramelor populare sînt asociale. Textul cuprinde note de satiră socială, pe care actorul le poate intensifica sau slăbi prin gesturi, mimică etc. De altfel, coloratura socială a unei reprezentaţii populare depinde în mare parte — subliniază Bogatyrev — de componenţa publicului. Dacă spectatorii sînt în majoritate sărmani, atunci actorul, ajutat de ei, îşi poate permite şarje şi ironii la adresa celor bogaţi. Dacă însă aluziile sînt îndreptate împotriva locuitorilor altui ţinut — pentru felul cum vorbesc sau cum se poartă —, în acest caz satira teatrală îndeplineşte o funcţie naţională sau regională.

O altă caracteristică a teatrului popular e şi apropierea, intimitatea spaţială dintre ascultători şi scenă. În timpul reprezentării se pot realiza o seamă de „punţi de legătură” între scenă şi public. Iniţiativa se află totdeauna, evident, de partea actorilor. Există piese în care publicul participă activ, fiind în acelaşi timp spectator şi actor. Reacţia publicului în teatrul popular e cu totul alta decît a publicului „cult” la un atare spectacol. În cazul monoloagelor, de pildă, în timp ce publicul teatrului cult se plictiseşte, dincolo reacţia poate fi atît de viguroasă încît întreaga reprezentaţie să fie întreruptă. De asemenea, în teatrul popular actorul creează împreună cu publicul. Aici actorul conduce publicul, dar şi acesta conduce actorii şi le dirijează jocul. Dacă fiecare actor e strîns legat de jocul partenerilor săi, sînt şi cazuri cînd colaborarea spectatorilor este exlusă : în jocurile de copii, de pildă.

---

[11] P. Bogatyrev, *Znaky divadelní*, în ,,Slovo a Slovesnost'', Praga, 1938, IV p. 138–149

[12] P. Bogatyrev, *Lidové divadlo české a slovenské*, Praga, 1940.

Împinse cercetările mai departe, s-ar putea face o apropiere între teatrul antic şi teatrul popular. În ambele cazuri, actorul întruneşte într-un singur rol elemente comice şi tragice. Alternanţa celor două registre, tragic şi comic, au darul de a creea o „dispoziţie teatrală” în sînul spectatorilor.

În teatrul antic, în *comedia dell' arte*, ce şi în teatrul popular, actorul se bucură de o mare libertate în alegerea procedeelor teatrale. O astfel de libertate întrerupe deseori — observă cu fineţe Bogatyrev — structura unitară a rolului.

Cercetarea teatrului popular, din punct de vedere funcţional, deschide noi orizonturi nu numai în ceea ce priveşte influenţa lui asupra altor categorii folclorice, ca şi asupra vieţii spirituale din mediul rural, ci şi pentru limpezirea unor probleme de teatru antic şi modern, faţă de care teatrul popular stă într-un raport de instructivă opoziţie, dar şi de apropiere.

E, fireşte, meritul prof. P. Bogatyrev de a fi cercetat cu căldură în spiritul noilor metode cîteva probleme entografice cardinale ale unui spaţiu limitat, ceh şi slovac, dar a căror rezolvare tinde către valabilităţi universale.

„MOCĂNAȘII”, DATINĂ-SPECTACOL, ÎN MOLDOVA

VASILE ADĂSCĂLIȚEI și LUCIA CIREȘ

Cu peste două decenii în urmă, literatura noastră folcloristică a înregistrat pentru prima oară însemnări referitoare la practica *Mocănașilor*. În „Anuarul Arhivei de folclor” [1], Tatiana Găluşcă publica materialul : *Mocanii, un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, indicînd faptul că în provincia respectivă a putut întîlni o manifestare teatrală populară nesemnalată încă şi străduindu-se să o prezinte cît mai pe larg, ca pe un spectacol străvechi, solid întemeiat dramatic, cu numeroase personaje ce însceneazã un episod pastoral frecvent : ciobanii îngrijindu-şi turma şi apărînd-o de fiare. Cîntecul tradiţional al păstorului care şi-a pierdut turma era arătat ca stînd la baza imaginării spectacolului. Prompt şi categoric, arătînd că din însărcinarea lui D. Caracostea, Gheorghe Vrabie relua cercetarea la puţin timp după aceea şi conchidea că autoarea ar fi mistificat datele reale, dînd „un fals de pură natură romantică” [2]. În fond, Gheorghe Vrabie contesta doar faptul că ar exista un joc dramatic al mocănaşilor bine închegat. Mergînd în teren pe urmele Tatianei Găluşcă, el confirma doar parţial şi fragmentar datele publicate de aceasta şi invoca în fapt vicii de metodă şi concepţie.

De metodă, în măsura în care datele fuseseră extrase prin chestionare dirijate spre o afirmaţie scontată, şi de concepţie, cîtă vreme prin joc dramatic se înţelegea (se pare) altceva decît trebuia. Căci (şi aici — după părerea noastră — este punctul vulnerabil la amîndoi autorii citaţi) „jocul dramatic” este înţeles de fiecare altfel şi de fiecare, pe baze eronate, ignorîndu-se legitatea evoluţiei teatrului popular. Astfel, Tatiana Găluşcă ţinteşte descrierea unui teatru propriu-zis, numindu-l joc dramatic, în timp ce Gheorghe Vrabie defineşte jocul dramatic prin trăsăturile teatrului propriu-zis.

---

[1] Tatiana Găluşcă, *Mocanii — un joc dramatic al românilor din Dobrogea*, în „Anuarul Arhivei de folklor”, VII (1945), p. 12—34.

[2] Gheorghe Vrabie, *Există Mocanii — un joc dramatic al românilor din Dobrogea?*, în „Cercetări folklorice”, I (1947), p. 130—138.

Aflîndu-ne în posesia a 43 materiale folclorice [3], variante ale *Mocănaşilor*, cu o titulatură relativ unitară : *Cîntecul mocănaşilor*, *Banda mo-*

---

[3] Toate aceste materiale se găsesc în arhiva întemeiată la Iaşi de Vasile Adăscăliţei. Dăm aici lista lor, indicînd numărul de inventar şi provenienţa. Referirile la ele, în acest articol, vor fi făcute indicîndu-se numai numărul de ordine din această listă.

Din judeţul *Bacău* :

I. Ds. 177 — Fătăciuni — Fîntînele. Culege studenta Lazăr Maria, în 1960. Nu indică informatorii.

II. Ds. 1475 — Fundoaia-Huruieşti. Culege Petriman Elena, studentă fără frecvenţă, De la Hliboceanu Ticuţă, 16 ani — 1969.

III. Ds. 508 — Heltiu-Căiuţi. Culege Pavel Vasile, director cămin cultural, în 1966. De la Enache Ion, 45 ani.

IV. Ds. 570 — Obîrşia-Izvoru-Berheciului. Culege Enache Rodica, studentă fără frecvenţă, în 1965. Nu indică informatorii.

V. Ds. 347 — Odobeşti. Culege eleva Chele Lucia, în 1966. Nu indică informatorii.

VI. Ds. 571 — Odobeşti. Culege eleva Bîrgu Victoria, în 1965. Nu indică informatorii.

VII. Ds. 666 — Viişoara — Tîrgu Trotuş. Culege Goagă Virginia, studentă fără frecvenţă, în 1967. De la : Grozavu Ion, 14 ani ; Grozavu Constantin, 14 ani ş.a.

VIII. Ds. 24 — Vîlcele. Culege studentul Regvald Richard, în 1962. De la Butucaru Gheorghe, 18 ani.

Din judeţul *Galaţi* :

IX. Ds. 661 — Costache Negri. Culege Nicolaie Vasilica, studentă fără frecvenţă, în 1967. De la Samoilă Alecu.

X. Ds. 362 — Cudalbi. Culege Purdelea Maria, studentă fără frecvenţă, în 1964. Nu indică informatorii.

XI. Ds. 538 — Cudalbi. Culege Mihalache Ecaterina, studentă fără frecvenţă, în 1966. Nu indică informatorii.

XII. Ds. 553—Cudalbi. Culege Palade Constanţa, studentă fără frecvenţă, în 1966. Nu indică informatorii.

XIII. Ds. 659 — Cudalbi. Culege Miron Petrina, studentă fără frecvenţă. Nu indică informatorii.

XIV. Ds. 574 — Rogojeni. Culege Banaga Dumitru, student fără frecvenţă. De la Nicula Nicolaie, 21 ani.

XV. Ds. 548 — Rogojeni. Culege Niculiţă Elena, studentă fără frecvenţă, în 1966. De la Nicula Nicolaie, 20 ani.

XVI. Ds. 143 — Urleşti. Culege Antohi Leonid, student fără frecvenţă, în 1958. De la Rotaru Tanase, 75 ani.

Din judeţul *Iaşi* :

XVII. Ds. 766 — Grajduri. Culege Tanasă Elena, directoare cămin cultural, în 1967. De la Turcu Anton, 24 ani.

XVIII. Ds. 1321 — Grajduri. Culeg studenţii : Atanasiu Dumitru şi Atanasiu Angela, în 1969. De la Roman Constantin, 14 ani ; Ilie Corneliu, 14 ani ; Aştefaniei Corneliu, 14 ani ş.a. (imprimare magnetofon).

XIX. Ds. 1382 Popricani. Culege directorul căminului cultural, în 1968. De la Răus Valeriu, Ioniţă Costică ş.a.

Din judeţul *Neamţ* :

XX. Ds. 1117 — Hociungi-Moldoveni. Culege Fotea Mircea, asistent, în 1968. De la Ciocan Gheorghe, 16 ani (imprimare magnetofon).

XXI. Ds. 1117 — Hociungi-Moldoveni. Culege Fotea Mircea, asistent. De la Ciocan Constantin, 17 ani, în 1968 (imprimare magnetofon).

XXII. Ds. 174 — Izvoru-Muntelui. Culege Atomei Maria, studentă fără frecvenţă, în 1964. De la Coptură Ilie, 64 ani.

Din judeţul *Suceava* :

XXIII. Ds. 529 — Dolhasca. Culege Bîrleanu Brînduşa, elevă. De la Balan Valeriu, 16 ani — 1967.

cănaşului, *Mocănaşul*, *Mocănaşii*, *Ciobănaşul*, *Ciobănaşii*, *Ciobăneii*, toate de provenienţă moldovenească, din 29 localităţi semănate pe teritoriul judeţelor Galaţi, Vaslui, Iaşi, Bacău, Neamţ şi Suceava[4], ca şi a unor semnalări pe care nici nu le mai menţionăm, socotim oportună reluarea chestiunii.

Se înţelege că datele noastre, deşi provin din alte zone decît cea în legătură cu care s-a mai discutat, urmăresc de fapt acelaşi fenomen folcloric, păstrat şi dezvoltat — desigur — în condiţii întrucîtva particulare. În Moldova, incontestabil, datorită locului pe care teatrul folcloric a ajuns să-l ocupe în cadrul manifestărilor populare, *Mocănaşii* constituie o practică ataşată datinilor de Anul Nou, cu caracter dramatic. Spre deosebire de Dobrogea, prezenţa sa nu a mai fost semnalată în nici

---

XXIV. Ds. 529 — Dolhasca. Culege Roşca Petru, elev, în 1967. De la Crăciun Mihai, 26 ani.

XXV. Ds. 533—Săndeni—Dolhasca. Culege Drăgoi Mărioara, elevă, în 1967. De la Ursu Neculai, 17 ani.

XXVI. Ds. 494 — Valea Poenii — Dolhasca. Culege Tanasache Mihai, profesor, în 1967. Nu indică informatorii.

XXVII. Ds. 530 — Valea Poenii — Dolhasca. Culege Amariei Elena, elevă, în 1967. De la Amariei Aurel, 20 ani.

Din judeţul *Vaslui* :

XXVIII. Ds. 627 — Chilieni-Coroeşti. Culege Vieru Ecaterina, studentă fără frecvenţă, în 1967. De la Gabără Dumitru, 16 ani.

XXIX. Ds. 306 — Ciocani. Culege Olaru Veronica, studentă fără frecvenţă, în 1965. De la Olaru Paraschiva, 86 ani.

XXX. Ds. 306 — Ciocani. Culege Olaru Veronica, studentă fără frecvenţă, în 1965. De la Prisecaru Gheorghe.

XXXI. Ds. 778 — Ciocani. Culege Tanasă Elena, directoare cămin cultural, în 1967. Nu indică informatorii.

XXXII. Ds. 1463 — Coroeşti. Culege Savin Paraschiva, studentă fără frecvenţă, în 1969. Nu indică informatorii.

XXXIII. Ds. 160 — Doagele-Dragomireşti. Culege Ghica Romică, student fără frecvenţă, în 1964. De la Lişiţă Constantin, 40 ani.

XXXIV. Ds. 524 — Gara Banca. Culege Durlai C. Vasile, student fără frecvenţă, în 1967. De la Guzgan Gheorghe, 15 ani ; Botezatu Radu, 15 ani ş.a.

XXXV. Ds. 729 — Halta Dodeşti. Culege Frunză Maria, învăţătoare, în 1967. De la Frunză Ioan, 17 ani ; Petcu Eugen, 17 ani ş.a.

XXXVI. Ds. 250 — Iveşti. Culege Botez Mircea, student fără frecvenţă, în 1962.De la Mănăilă Marghioala, 15 ani.

XXXVII. Ds. 250 — Iveşti. Botez Mircea, student fără frecvenţă, în 1962. Nu indică informatorii.

XXXVIII. Ds. 250 — Iveşti. Botez Mircea, student fără frecvenţă, în 1962. Nu indică informatorii.

XXXIX. Ds. 922 — Perieni. Adăscăliţei Vasile şi studenţii : Popa Ioan, Ilie Luana, Angelescu Elena, în 1967. De la Buzamăt Ioan, 13 ani ; Chiper Nicolaie, 14 ani ş.a. (imprimare magnetofon).

XL. Ds. 63 — Rînzeşti. Culege Baştea Mitriţa, studentă fără frecvenţă, în 1967. De la Istrate Hristu, 45 ani.

XLI. Ds. 700 — Rînzeşti. Culege Dărîngă Victoria, elevă, în 1958. De la Baştea Constantin, Baştea Laurenţiu ş.a.

XLII. Ds. 97 — Viişoara. Culege Mitrea Maria, elevă, în 1958. De la Jacotă Gheorghe.

XLIII. Ds. 933 — Vutcani. Culeg studenţii : Manea Nicolaie, Guranda Cornelia, Niţu Ioan, în 1968. De la : Stoica Dumitru, 16 ani ; Florea Octavian, 15 ani ş.a. (Imprimare magnetofon).

[4] A se observa pentru aceasta harta alăturată.

o altă zi a anului. Explicaţia acestei însuşiri principale pare să fie legată de însăşi apariţia acestei manifestări aici. *Mocănaşii* — termenul însuşi fiind împrumutat din lexicul curent transilvănean, deoarece în Moldova se foloseşte sinonimul de *ciobanii* — sînt semnalaţi mai ales acolo unde, de veacuri, păstorii ardeleni îşi aduceau turmele iarna, ferindu-le de asprimea gerului de munte şi asigurîndu-le belşug de hrană, la cîmpie şi la baltă, ţintind totodată şi apropierea de punctele de desfacere a produselor atît de solicitate de piaţa turcească. Depărtaţi de colectivitatea sătească şi de căldura acesteia, părăsită vremelnic, tinerii — în special — se pare că, de sărbători, reacţionau firesc, infiltrîndu-se în viaţa socială a localităţilor aproape de care îşi înfiinţau adăposturile. E posibil ca aceasta s-o fi făcut mai ales simbriaşii, ipoteză deja inclusă la comentariile ce însoţesc textele de *Mocănaşi* din judeţul Bacău, publicate în 1968 [5] şi susţinută de unele fragmente din diferitele variante de care dispunem. Căci la Vutcani, judeţul Vaslui [6], într-un material a cărui formă este devenită din mai vechiul şi localnicul obicei teatral *Anul Nou şi Anul Vechi*, aprecierile făcute de „moşneag" (unul din personajele teatrului) la adresa mocănaşilor subliniază tocmai sărăcia lor, în cuvinte care vor să coloreze mai bine totul, cu elemente lexicale ardeleneşti : „... Calicule !/ Îţi bate vîntul în traistă / Şi-ţi roade gîtul aţa/ În fiecare sîmbătă dimineaţa,/ Cînd îi rost de căpătat/ Alimente de prin sat ;/ Chită şi palancă/ [n.n. — în loc de *palincă*] De la Toader Blangă". Sau, la Fătăciuni, comuna Fîntînele, judeţul Bacău, începutul colindei mocănaşilor spune : „Bună seara, coconaşi ; / Bună seara, boieraşi !/ Au venit doi mocănaşi,/ Au venit doi ţînţăraşi,/ Dar nu v-au adus o felie de caş/Căci au înţărcat oiţele/ Şi capriţele" [7].

Totodată, termenul *ţînţăraşi* sugerează şi faptul că — pendulînd de la an la an între Transilvania şi Moldova şi între Transilvania şi Dobrogea, păstorii de dincolo de munţi, şi dintre ei cei cu mai puţină stare şi mai tineri — reluau această practică acolo unde se aflau. În mod obişnuit erau numiţi *ţînţăraşi* oierii macedoneni din Dobrogea, dintre care mulţi se angajau slugi la proprietarii turmelor din Transilvania. De altfel, cercetătorii — şi dintre ei ne oprim la Ştefan Meteş [8], care se foloseşte de documente ce confirmă alternanţa direcţiei acestor deplasări, aceleaşi turme şi aceiaşi păstori petrecîndu-şi iarna, pe rînd, cînd în Moldova, cînd în Dobrogea — demonstrează acest lucru. (Unele informaţii de care dispunem, dar pe care nu le-am verificat, sugerează că faptul folcloric ce ne preocupă ar exista — sporadic — şi în Muntenia, în cîmpia Dunării, unde — de asemenea — păstorii transilvăneni iernau uneori.)

Spre deosebire de Dobrogea, unde *Mocănaşii* urmau a fi un spectacol destinat mai mult propriei colectivităţi, deoarece acolo satele erau adesea formate în întregime din mocani transilvăneni, în Moldova spectacolul era pregătit pentru eventuale gazde primitoare, originea integral transilvăneană a unor localităţi fiind rareori semnalată (şi, în orice caz, în secole mai îndepărtate).

---

[5] Vasile Adăscăliţei, *Teatru folcloric din judeţele Bacău şi Neamţ*, Bacău, 1968, p. 51—56. Faptul că în această culegere au fost publicate trei variante de *Mocănaşi* (una tip colindă şi două tip teatru propriu-zis), iar în volumul : V. Adăscăliţei şi I. H. Ciubotaru, *Teatru folcloric din judeţul Iaşi*, Iaşi, 1969, p. 103—105, încă o variantă, ne determină să nu mai anexăm la acest studiu şi materiale ilustrative — texte literare.

[6] Materialul XLIII din listă.

[7] Materialul I.

[8] Ştefan Meteş, *Păstori ardeleni în Principatele române*, Arad, 1925, p. 150.

Ipoteza originii transilvănene a iniţiatorilor datinei-spectacol, de care ne ocupăm, mai este susţinută şi de alte fragmente din diferitele texte de *Mocănaşi* pe care le deţinem. Astfel, la Gara Banca, judeţul Vaslui [9], unul dintre mocănaşi are numele de Ardelean, iar una din replicile interpretate colectiv menţionează: ,,Noi sîntem trei ciobănaşi/ Din podişul Transilvaniei'', ca — de altfel — şi în textul de la Grajduri, judeţul Iaşi [10]. De asemenea, nu sînt puţine nici situaţiile cînd apar referiri evidente la unitatea transilvănenilor cu moldovenii, în felul următoarei: ,,Şi să trecem noi Carpaţii, /Să dăm mîna cu toţi fraţii./ Şi scăpîndu-i de duşmani, /Noi vă zicem la mulţi ani!'' [11], sau cînd în texte apar pasaje care afirmă în alt fel sentimentul unităţii naţionale: ,,De-aş trăi, vreau să trăiesc/ Pe pămîntul românesc;/ De-aş muri vreau să mă-ngroape/ În pămîntul românesc'' [12]. La toate acestea am mai adăugat şi faptul că sînt numeroase cîntecele de înstrăinare ce-şi fac loc în diferitele texte ale *Mocănaşilor*, indiferent de originea lor (cele mai vechi, în tradiţia folclorică; cele mai noi, în literatura livrescă).

La început, mocănaşii treceau prin sat aducînd localnicilor bunele lor urări, colindînd. Lucrul acesta este cu atît mai firesc cu cît colinda păstorească — frecventă în Transilvania — lipsea în Moldova, iar prezentarea acesteia asigura din capul locului o pronunţată originalitate. Diferitele variante îi arată în număr de 2[13], de 3[14], de 4[15], de 5[16] şi chiar mai mulţi [17]. Cu vremea, motivarea acestei colinde s-a cristalizat în texte tot mai bine consolidate (literar şi melodic), iar manifestarea s-a înscris nu numai funcţional, ci şi structural, printre celelalte locale, dimpreună cu care se petrecea.

Cum începuturile acestei practici par a avea aproximativ un veac şi jumătate, este de presupus că *Mocănaşii* au apărut într-o perioadă cînd repertoriul datinilor folclorice moldoveneşti de Anul Nou era suficient de bogat şi dezvoltat, mai ales în ce priveşte alaiurile de măşti animaliere şi reprezentări umane. În genere, oamenii locului au privit cu atenţie şi interes pe cei veniţi de departe, i-au imitat adesea şi le-au păstrat amintirea, lucru susţinut de jocuri dramatice ca: *Arnăuţii*, *Harapii*, iar alteori numai de măşti absorbite în cele mai diverse alaiuri: turcul, cazacul, evreul etc. (De altfel sînt variante ale *Mocănaşilor* în care aceştia sînt asociaţi fără reţinere cu măşti şi reprezentări ale străinilor, lucru ce ne arată că ei au fost consideraţi printre ,,venetici''.) De aceea, într-un timp relativ scurt, s-au putut face sau da drept mocănaşi şi unii dintre localnici.

Asimilarea noii practici de către localnici a ajuns să-i modifice structura, transformînd-o treptat dintr-o colindă într-un joc-spectacol, în care

---

[9] Materialul XXXIV.

[10] Materialul XVIII.

[11] Materialul XXIV.

[12] Materialul XL.

[13] Materialele I, XXX şi XXXI.

[14] Materialul XXXV.

[15] Materialele XIX, XXIX şi XLII.

[16] Materialele XV, XVI şi XXXV.

[17] Materialul XVI.

(cu timpul) elementele tradiţionale teatrale au căpătat pondere sporită. Însăşi funcţia socială s-a modificat; de la aceea imprimată de întemeietori (de felicitare, de colindă) la aceea resimţită de localnici, potrivit concepţiei şi nivelului înţelegerii lor, de spectacol teatral. Astfel, *Mocănaşii* ajung dintr-un colind un spectacol de teatru, lucru probat evident de unele materiale. Căci, ca urmare a acestor modificări, posibile în special în zonele care au împrumutat obiceiul tot de la localnici, (Neamţ, Suceava) s-a ajuns la variate piese de teatru, unde mocănaşii nu mai sînt decît nişte personaje printre altele.

O mai amănunţită prezentare a celor cîteva tipuri principale de variante: *colindă*, *joc*, *teatru*, poate preciza mai bine acest proces.

Tipul de *Mocănaşi-colindă* nu cunoaşte încă dialogul între personaje nici măcar dialogul de arte; căci nu sînt inşi care să cînte şi inşi care să joace. Grupul mocănaşilor cîntă la unison versuri ocazionale. Textele, cu vremea, s-au schimbat simţitor. Cînd copiii de vîrstă şcolară au preluat obiceiul, l-au îmbogăţit cu materiale luate din manuale, cu fragmente din opera unor creatori de mare popularitate (în special din Alecsandri şi chiar din unii poeţi mai mici: Creţeanu). Pentru o mai deplină edificare vom cita pasaje de acest fel. La Rînzeşti, judeţul Vaslui [18], mocănaşii cîntă: „Rătăcesc pe căi străine,/De cămin îndepărtat./ Petrec viaţa în suspine,/ Pîrîu de lacrimi vărsat./ Fie pîinea cît de bună, / Rău e în ţară străină; / Fie pîinea cît de rea, / Tot mai bună-i în ţara mea!", versuri care amintesc de Creţeanu. La Fătăciuni, comuna Fîntînele, judeţul Bacău [19] întîlnim: „Şoimuleţ duios la grai,/Fiecare cu-al său trai./ Tu ai aripi zburătoare / Ca să te înalţi spre soare...", mult apropiate de varianta din poeziile populare publicate de Alecsandri.

Personajele pot fi atît băieţi cît şi fete — în număr par — (posibilitate atestată şi pentru Dobrogea), după noi certă dovadă a izvodirii practicii de către un grup de populaţie care îşi putea permite să ignore tradiţiile după care numai bărbaţii joacă teatru şi — totodată — dovadă a faptului că iniţial *Mocănaşilor* li s-a acordat funcţia de colindă (ocazie la care pot participa inşi de amîndouă sexele). Ei îmbracă haine naţionale de sărbătoare, tinereşti (în nici un caz cojoace sau glugi, cum poartă ciobanul din alaiurile caprei, cerbului şi altor jocuri străvechi ale localnicilor). De unde încă o dată sugestia că — iniţial — ei înşişi înţelegeau că fac o vizită, fapt pentru care le era străină intenţia de a se deghiza cîtuşi de puţin. În mînă poartă beţe înflorate cu hîrtie creponată, asemănătoare buzduganelor duse de personajul *Anul Nou* sau de interpreţii altor personaje luminoase din teatrul folcloric moldovenesc. Alteori (în variantele mai evoluate spre joc şi teatru) mocănaşii au ţignale, zurgalăi [20], săbii şi coifuri (ca harapii) [21]; chiar cămăşi de hîrtie gofrată roşie [22].

Colinda lor e scurtă şi laică, probabil pentru că practica a intrat în uz prin Anul Nou şi nu prin Crăciun. Urările sînt însoţite de chiuituri sortite să imprime un caracter vioi întregii manifestări.

---

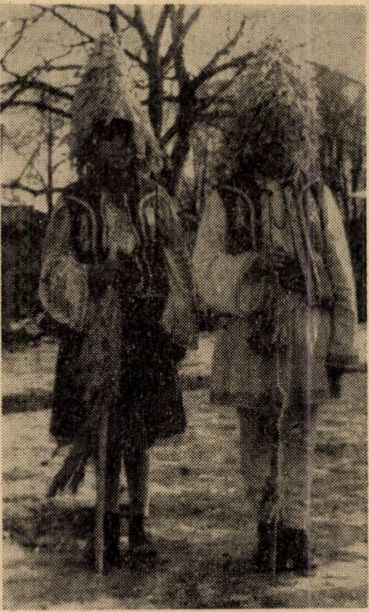
[18] Materialul XLI.

[19] Materialul I se află publicat, în întregime, în volumul amintit în prim loc, la nota 5.

[20] Materialul XXXV.

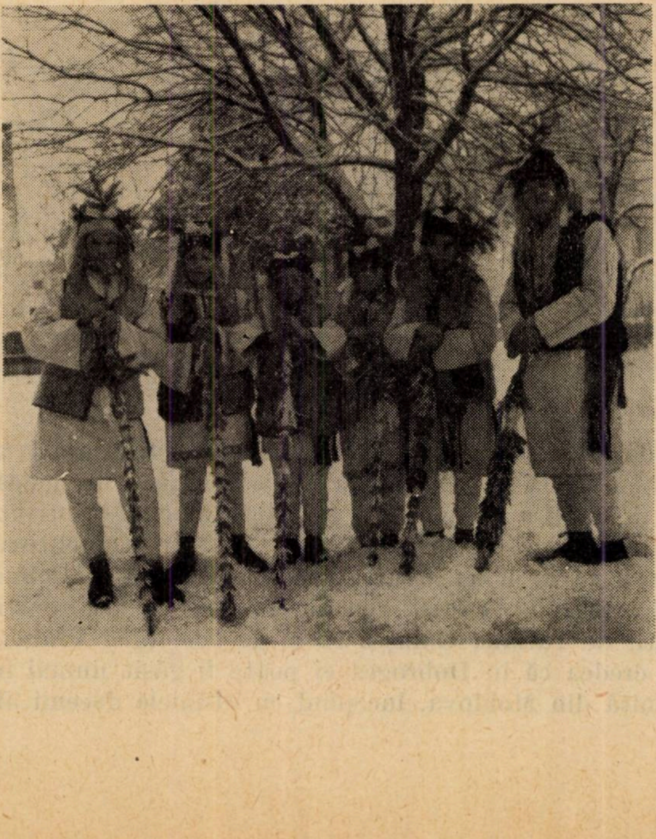
[21] Materialul XXXI.

[22] Materialul XIV.

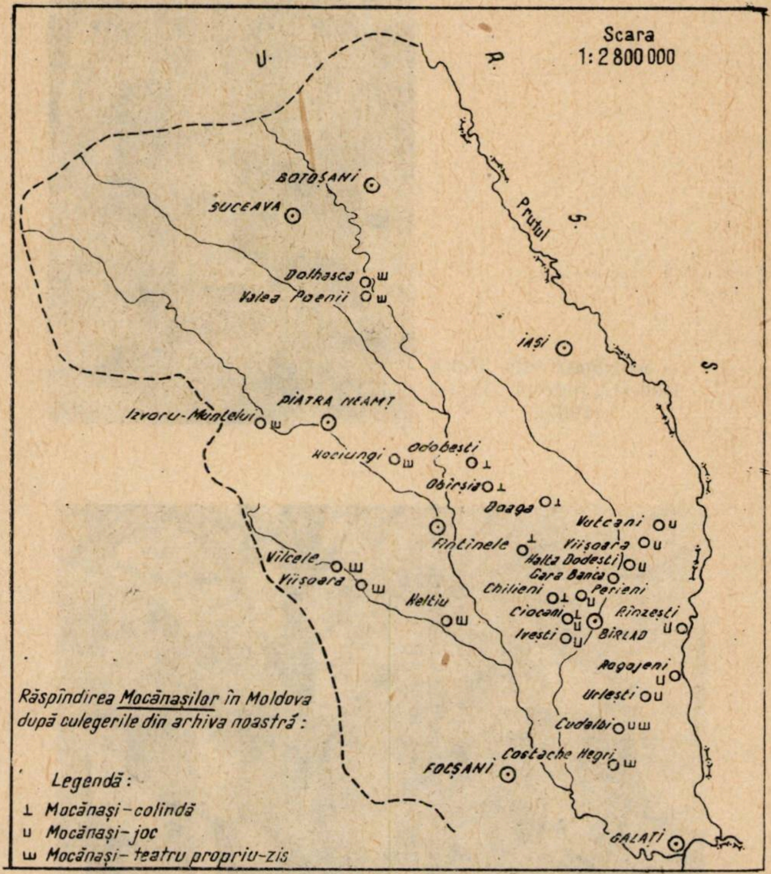


— *Mocănașii* din Buda, comuna Răchitoasa, județul Bacău (1966).

— *Mocănașii* din Halta Dodești, județul Vaslui (1967).



Pare a nu fi o întîmplare faptul că acest tip de *Mocănaşi* se mai păstrează încă în zonele folclorice mai arhaice (Zeletin şi Tutova), unde — în genere — teatrul popular a înregistrat o evoluţie mai lentă, chiar o lentă primenire a repertoriului. De altfel, zonele arătate par a fi şi cele care se înscriu totodată în aria generatoare a datinei-spectacol de care ne ocupăm.


Scara
1:2 800 000
U.
R.
S.
S.
Prutul
BOTOŞANI
SUCEAVA
Dolhasca ш
Valea Poenii ш
IAŞI
PIATRA NEAMŢ
Izvoru-Muntelui ш
Hociungi ш
Odobeşti ⊥
Obîrşia ⊥
Doaga ⊥
Vutcani u
Fîntînele ⊥
Viişoara u
Halta Dodeşti u
Gara Banca
Vîlcele ш
Viişoara ш
Chilieni ⊥
Perieni u
Heltiu ш
Ciocani ⊥ u
Rînzeşti u
Iveşti u
BÎRLAD
Rogojeni u
Urleşti u
Cudalbi u ш
Costache Negri ш
FOCŞANI
GALAŢI
Răspîndirea Mocănaşilor în Moldova după culegerile din arhiva noastră:
Legendă:
⊥ Mocănaşi-colindă
u Mocănaşi-joc
ш Mocănaşi-teatru propriu-zis

Tipul de *Mocănaşi-joc* menţine unitatea structurală a grupului. Este preferată o sumă impară de personaje deoarece un mocănaş devine cîntăreţ din fluier. (Cu vremea el a putut fi înlocuit printr-un muzicant profesionist: acordeonist, viorist, flautist etc.) Instrumentistul apare ca elementul de bază în noua structurare a manifestării. Colinda cedează spectacolului coregrafic. (Acest gen de *Mocănaşi* a fost remarcat şi descris sumar atît de Tatiana Găluşcă cît şi de Gheorghe Vrabie.) Cel de-al doilea autor credea că în Dobrogea el poate fi găsit numai în satele cu populaţie venită din Moldova, începînd cu ultimele decenii ale secolului trecut. În Moldova însă, prin asimilare cu practicile locale mai vechi, în cazul *Mocănaşilor-joc*, participarea fetelor este eliminată. Se dezvoltă o suită de melodii de joc, sîrbe şi hore. Ele sînt însă locale şi nu ardeleneşti, cum ne-am aştepta, fapt ce s-a putut produce o dată cu asimilarea practicii, cu interpretarea ei de către localnici. Se spun strigături, de asemenea locale, cu referiri la viaţa pastorală.

Acest tip de *Mocănaşi* este cel mai vioi şi satisface prin mişcare şi atmosferă. Înclinăm să credem că apariţia lui datează încă din vremea cînd *Mocănaşii* nu deveniseră un joc preluat totalmente de săteni. Atunci, el va fi avut destule elemente coregrafice inedite, prezentînd din dansurile românilor transilvăneni, ceea ce a putut să sporească interesul publicului şi să determine suplimentar receptarea lui. (La vremea sa, o cale similară se pare că a urmat şi jocul dramatic al *Arnăuţilor*, cunoscut — de asemenea — în anumite porţiuni ale Moldovei.)

Tipul de *Mocănaşi-teatru* apare în două forme. Prima (cea mai răspîndită), evoluată direct din *Mocănaşii-colindă*, prin distribuirea replicilor cîntate, pe interpreţi sau pe grupuri mici de interpreţi, spectacolul dobîndind accentuat caracter de vodevil. (Aşa se face că, uneori, *Mocănaşii* apar ca o suită de cîntece [23], numărul lor ajungînd pînă la cinci [24].) De cele mai multe ori, în constituirea acestei forme au fost folosite pasaje din dialogul dintre *Anul Nou* şi *Anul Vechi*, de la teatrul cu acelaşi nume, iar alteori au fost preluate chiar personajele care le recită sau cîntă în textul de bază [25]. În alte cazuri [26] au fost împrumutate fragmente din dialogul de la jocul caprei, mocanii căutînd un doctor atunci cînd oile li s-au îmbolnăvit de gălbează. Şi mai frecvent au fost împrumutate replici şi personaje de la teatrul haiducesc [27].

Aproape totdeauna sînt prezente în încheiere formulele cu care iau sfîrşit celelalte piese de teatru popular. Textul de la Rogojeni, judeţul Galaţi [28], are următorul final: ,,Rămîneţi cu bine,/ Fiţi fericiţi,/ Ca şi pe la anu'/ Să ne mai primiţi! / Ani mulţi, ferice, de bucurie, / Să vă dea Domnul tot ce doriţi!", aşa cum cel de la Rînzeşti, judeţul Vaslui [29], se termină cu: ,,Să vă deie Domnul / Pace, sănătate, / Mîntuire sfîntă / Şi sporire-n toate! / Dar noi vă şi rugăm / Să nu vă supăraţi. / Iar de-am greşit ceva, / Fiţi buni şi iertaţi!/ La anul şi la mulţi ani"!

Cealaltă formă a *Mocănaşilor-teatru* este de fapt un veritabil alai care angajează personajele în dialog, alai ce nu poartă decît numele mocănaşilor (în porţiunea dintre Siret şi Carpaţi, pe valea Trotuşului, la vărsarea Moldovei în Siret şi în sudul judeţului Suceava), aceştia numărîndu-se printre alte reprezentări ca: împăratul, căpitanul, harapul, ţiganul, ţiganca, turcul, grecul, evreul, vînătorul, moşul, baba etc. [30]. Aprecierea că aceste forme sînt de dată recentă se poate susţine prin mai multe argumente : ele încheie o precisă serie evolutivă ; sînt posterioare teatrului haiducesc, apărut în perioada 1860—1870 [31], de la care au luat nenumărate elemente ; corespund caracteristicilor conferite conceptului de teatru în mediul folcloric, într-o etapă apropiată nouă.

---

[23] Materialul XXXV.
[24] Materialul XL.
[25] Materialul IX ş.a.
[26] Materialul XL.
[27] Materialul XIII.
[28] Materialul XIV.
[29] Materialele: III, XX, XXIV, XXV, XXVI.
[30] Ibid.

Stabilind că aceasta este ordinea istorică a formelor datinei-spectacol *Mocănaşii*, implicit — ni se pare că — aflăm elemente care fac justificarea îndoielilor la care a fost pusă prezentarea Tatianei Găluşcă. Căci autoarea respectivă nu a putut demonstra o supoziţie pe care o formulase ca pe un adevăr categoric, că cea mai veche formă a *Mocănaşilor* ar fi fost aceea de teatru propriu-zis, degradată cu vremea. Chiar Gheorghe Vrabie găsea indicii despre existenţa *Mocănaşilor*, dar contesta forma indicată ca cea mai veche, „reconstruită". În această ordine de idei ne-am îngădui să arătăm că noi înşine dispunem de o variantă (e drept, singulară), de la Izvoru-Muntelui, judeţul Neamţ [32], în care fantezia unui creator popular este foarte aproape de aceea a informatorilor ce i-au sugerat materialul Tatianei Găluşcă. În cazul de care vorbim, personajele piesei sînt : străinul, săteanul, ciobanul, baciul, sterparul, strungarul ş.a., iar conţinutul este deplin nuvelistic, tratat într-o manieră satirică. A considera însă materialul respectiv ca pe o formă prototip (sau măcar veche), cînd el presupune atîta evoluţie, ni se pare a repeta greşeala care a provocat reacţii aşa de vehemente.

Determinarea tipurilor principale de variante ale *Mocănaşilor* este de un real folos, din mai multe considerente.

— Se poate înţelege astfel cum o parte a teatrului folcloric îşi are originea în obicei şi colindă (lucru ce s-ar putea demonstra şi cu ajutorul analizei altor manifestări folclorice de Anul Nou, pe care doar le amintim aici : *globul*, *arnăuţii*, *vălăretul* etc.).

— Se constată faptul că realitatea folclorică păstrează simultan mai multe forme ale uneia şi aceleiaşi manifestări, ilustrîndu-i astfel diferitele vîrste.

— Se evidenţiază mobilitatea funcţiei sociale a unor componente ale folclorului, utilizate de la o epocă la alta cu alte înţelesuri şi scopuri.

— Sînt explicate aspecte ale realităţilor sociale concrete.

— În sfîrşit, pentru metodologia şi — în genere — practica cercetării folclorice, se sugerează faptul că afirmaţiile se cer făcute cu prudenţă totdeauna, deoarece cunoaşterea mai amănunţită a faptelor poate modifica concluziile noastre, oricît de categoric le-am formula.

Noi credem că precizările aduse cu privire la datina-spectacol *Mocănaşii*, în Moldova, sînt utile. Căci dovada existenţei acesteia indică soluţii în stabilirea etapelor relaţiilor dintre păstorii transilvăneni şi Moldova, continuitatea lor de-a lungul secolului al XIX-lea, aşa cum întocmirea unei hărţi a răspîndirii *Mocănaşilor* arată zonele şi indică drumurile mai frecvent folosite. Or, variantele de *Mocănaşi* necontaminate cu alte piese de teatru popular (tipurile : colind şi joc), deci mai vechi şi direct determinate de fenomenul social care a dus la geneza acestei practici, se plasează pe teritoriile judeţelor Vaslui, Galaţi şi Bacău (în partea estică a acestuia din urmă), fapt care susţine că aici s-a dezvoltat, mai ales, iernatul oilor aduse din Transilvania, în secolele trecute şi chiar la începutul secolului nostru. (Investigarea egală a întregii Moldove ne permite să afirmăm acest lucru.) Analiza la care putem supune alte categorii de fapte folclorice din Moldova (colinda laică păstorească; folosirea baladelor pluguşoare) pare să sugereze alte drumuri şi zone mai intens străbătute în veacurile de mai înainte. Dar asupra acestor chestiuni se cer observaţii stăruitoare care nu pot fi făcute decît cu alt prilej.

---

[31] Problemele originii teatrului popular haiducesc par a fi, în prezent, elucidate de cele cîteva studii care s-au ocupat de aceasta, bibliografia chestiunii fiind suficientă şi cunoscută.

[32] Materialul XXI.

ISOGRAMA ETNOLOGICĂ — UN NOU CONCEPT DE DETERMINARE CARTOGRAFICĂ

PAUL SIMIONESCU

Cartografierea rezultatelor investigației etnografice sau etnologice nu presupune numai o redare *intuitivă* a răspîndirii unor fenomene sau date, printr-o clarificată și explicită proiectare spațială. Ea facilitează — ca metodă de lucru — prin însăși natura și concepția sa o anumită modalitate de exprimare a *generalizării* sau *abstractizării* realității detașate. Acest fapt rezultă mai cu seamă din implicațiile impuse cartogramelor de formularea prin *schematizare*, *tipologizare*, *modelare* — soluții și perspective de profundă acuitate comprehensivă pentru relevarea structurii corelative a fenomenelor selectate și prelucrate. Firește, ne referim cu precădere la acele cartograme realizate în acord cu punctul de vedere, cu înțelegerea și expresivitatea conferită de tematica atlaselor de tip etnografic. Nu intenționăm deci să remarcăm aici nici acea modalitate mai mult sau mai puțin simplistă a consemnărilor de prezență pe hartă, nici seria acelor reprezentări cartografice capabile să formuleze doar structura gradată a repartiției etnice pentru o populație oarecare, de pe un anumit teritoriu, la o anumită dată, în raport bine înțeles cu o prealabilă analiză și prelucrare statistică. Acest proces specific de abstractizare și generalizare, văzut din perspectiva concepției de realizare a atlaselor etnografice, deosebește fundamental cartograma etnografică de semnificația cartogramelor similare folosite în cadrul altor discipline științifice înrudite ca preocupări (istoria, lingvistica, antropologia, sociologia). Fiecărei discipline amintite mai sus îi corespunde, lucru ușor de înțeles, o anumită concepție și o anumită formulare cartografică proprie, diferențiată, în primul rînd, în raport cu conținutul tematic consemnat. Ceea ce vrem să subliniem aici cît mai pregnant este faptul că, dintr-un anumit punct de vedere, diferențierea semnificativă a cartogramelor atlaselor etnografice față de seria altor reprezentări similare, folosite în cadrul unor discipline sociale tangente mai mult sau mai puțin etnografiei și etnologiei, constă mai cu seamă în modalitatea specifică de înțelegere a *procesului de tipologizare*, ca extragere a esențialității din realitatea fenomenelor și datelor investigate. Acest lucru este valabil chiar și pentru seria reprezentărilor cartografice de un grad interpretativ mai mare, cum ar fi, ca să ne referim la

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 335—342, București, 1970

un exemplu semnificativ, harta istorică analitică — ca prelucrare cantitativă a informaţiilor cuprinse în documente —, similară în ponderea ei explicativă cu alte metode considerate tradiţionale în cîmpul cercetărilor respective.

Numai în sensul larg şi generic al cuvîntului, definiţia dată de Jacques Bertin în remarcabila sa lucrare *Sémiologie graphique* [1] poate acoperi semnificaţia şi echivalenţa conceptului de reprezentare grafică, indiferent de natura investigaţiei ca atare. Pentru autorul lucrării amintite, această operaţiune de „sinteză" ar însemna aproape exclusiv : „la transcription, dans le système graphique de signes, d'une pensée, d'une «information» connue par l'intermédiaire d'un système de signes quelconque. La représentation graphique est une partie de la sémiologie, science qui traite de tous les systèmes de signes" [2].

Ca o exemplificare a acestei modalităţi uniformizatoare şi oarecum simplificate — în intenţia de a găsi o formulă echivalentă oricărei preocupări ştiinţifice capabile să fie tratată cartografic —, autorul se referă cu precădere la trei funcţiuni caracteristice, definitorii, ale oricărei reprezentări de acest gen : a) înregistrarea informaţiei ca atare, prin crearea unei aşa-numite memorii artificiale; b) comunicarea informaţiei respective prin crearea unei imagini memorizabile; c) tratarea informaţiei prin proiectarea datelor respective în reprezentare — modalitate de simplificare şi justificare.

În aceste limite ale definiţiei amintite, semnificaţia cartografierii etnografice sau etnologice este evident cu mult diminuată. Reprezentarea folosită cu precădere în investigaţia etnografică sau etnologică, pe baza soluţiilor preconizate prin tratarea şi selectarea materialelor supuse investigaţiei cu ajutorul conceptelor de *schemă*, *tip*, *model* [3], constituie un efort de generalizare şi abstractizare creator, cu mult mai concludent şi semnificativ decît soluţiile folosite, chiar în cazul convertirii statistice a datelor în cercetări similare.

Fără să intenţionăm în prezentarea noastră o analiză mai mult sau mai puţin sistematică a acestor concepte fundamentale (schemă, tip, model), atît de expresiv determinante efortului de selectare, organizare şi înţelegere a realităţilor structural încadrate în cartogramele din sfera conţinutului atlaselor etnografice, credem că trebuie totuşi remarcate unele note definitorii, caracteristice înţelesului lor, necesar precizărilor pe care intenţionăm să le subliniem în concluziile de faţă.

Schema unui fenomen, unui dat etnografic, presupune în ultimă esenţă surprinderea tuturor elementelor definitorii componente ale realităţii sau structurii respectiv analizate. Ca noţiune fundamentală cu care se operează logic, ea constituie o formulare particulară a funcţiei de abstractizare — în sensul detaşării reductive din realitatea imediată şi concretă a unor simplificate justificative, caracteristice pentru însăşi esenţa acelei realităţi. De foarte multe ori, chiar în afara reprezentărilor cartografice aşa cum sînt ele cuprinse în atlasele propriu-zise de ordin etnografic sau etnologic, s-a recurs la formularea prin schematizare a realităţilor care vizau civilizaţia şi cultura populară, atît în latura ei morfologică, cît şi în latura ei funcţională.

---

[1] *Les diagrammes, les réseaux, les cartes*, Paris, Gauthier-Villars, 1967, 431 p. cu f. pl.

[2] *Ibidem*, p. 8.

[3] Pentru unele consideraţii teoretice, deosebit de concludente, remarcăm cu precădere studiul publicat recent : Romulus Vulcănescu, *Concepte de reprezentare cartografică în etnologie : schemă, tipuri şi modele*, în „Revista de etnografie şi folclor", XV, 1970, nr. 3, p. 181—196.

A doua modalitate de selectare, ordonare şi înţelegere a realităţilor de civilizaţie şi cultură populară investigate în vederea reprezentării lor cartografice o constituie raportarea fenomenelor şi datelor respective la specificitatea structurii *tipologice*. Stabilirea şi încadrarea tipologică presupune, metodologic vorbind, a găsi unitatea de măsură mediatoare a oricărei serii de multiplicare individuală. Spre deosebire de caracterul analitic al schemelor ca atare, tipologia implică realizarea unei structuri medii, prin eliminarea caracterelor particulare sau accidentale ale realităţilor date. Determinarea tipologică constituie în acelaşi timp o raportare atît la seria variantelor convergent stabilite, precum şi la unele repere semnificative, ca de exemplu arhetipul, prototipul sau neotipul.

Modelul reprezintă, în formularea cea mai general acceptată, expresia conceptual analitică, conform căreia orice realitate de civilizaţie şi cultură populară poate fi convertită la o anumită entitate esenţial-expresivă şi formativă în acelaşi timp. Această ,,pecete'' particular-specifică ar imprima deci o anumită coloratură determinantă oricărei fizionomii sau structuri de viaţă populară. Nu este cazul aici, fireşte, să surprindem notele diferenţiate ale conceptului de model ,,cultural'' văzut din perspectiva unor investigaţii atît de interesante şi revelatorii ca cele efectuate, de pildă, de Ruth Benedict, Claude Lévi-Strauss sau B. P. Murdock.

Ceea ce am vrut să remarcăm a fost mai cu seamă concluzia conform căreia orice analiză tematică, din suita cartogramelor unui atlas etnografic, presupune determinarea ,,descifrată'' a esenţialităţii fenomenelor respective; iar acest fapt nu poate fi operat decît prin raportarea la ordinea logică implicată de funcţionalitatea conceptelor de schemă, tip, model. În primul rînd, dacă nu exclusiv, la ordonarea rezultată din raportarea la structura schematică şi tipologică. Numai în acest sens reprezentarea cartografică în sfera preocupărilor etnologice sau etnografice depăşeşte stadiul oarecum introductiv al simplelor localizări repartizate geografic. Prin conţinutul lor, aceste reprezentări trebuie să exprime sau să sugereze un răspuns bazat pe explicitarea de conţinut — directă sau indirectă — a fenomenelor respectiv investigate. Cu alte cuvinte, să depăşim simpla localizare, echivalentă întrebării *unde*, să putem răspunde — dintr-o nouă perspectivă —, în măsura posibilităţilor, întrebărilor atît de cuprinzătoare *cum* şi *de ce* [4].

Elaborate în structura lor morfologică sau funcţională (conform perspectivei pe care o conferă analiza şi abstractizarea bazată pe schematism sau tipologizare), cartogramele atlaselor etnografice sau etnologice sînt mai în măsură să determine o anumită orientare şi grupare zonală a realităţilor prinse în suita reprezentărilor respective. Prelucrarea ulterioară a datelor — vizînd unele aspecte de civilizaţie şi cultură populară —, surprinse în desfăşurarea lor geografică, ne oferă posibilitatea să intuim, din convergenţa sau divergenţa liniilor directoare ce se pot trasa, semnificaţia unor arii mai mult sau mai puţin circumscrise în jurul unor focare iradiante de originalitate şi specificitate.

---

[4] Vezi în acest sens concluziile sugestive ale capitolului *La cartographie historique*, în *L'histoire et ses méthodes*. Volume publié sous la direction de Charles Samaran. Paris, 1961, XV, 1771 p. (Encyclopédie de la Pléiade).

Asemănător conceptului de *isoglosă*, intrat de mult în patrimoniul determinantelor ştiinţifice cu care operează lingvistica — mai cu deosebire prin reprezentările cartografice iniţiate de Jules Gilliéron, autorul cunoscutului *Atlas linguistique de la France* şi al altor numeroase studii cu indicaţii metodologice fundamentale cadrului problematic respectiv —, *isograma etnologică* sau *isoetnia* [5] se impune de la sine ca un concept fundamental cu care trebuie să opereze în viitor orice investigaţie bazată pe semnificaţia cartogramelor atlaselor etnografice. Este de la sine înţeles că noţiunea nu presupune o simplificată calcare, într-un nou domeniu de investigare, a formulărilor folosite în limitele geografiei lingvistice. Acest lucru rezultă dacă ţinem în mod firesc seama de natura diferenţiată a realităţilor abordate, care impun o anumită specificitate aplicabilităţii şi operativităţii conceptelor respective.

Linia isoetnică reprezintă conceptul pe care îl propunem pentru delimitarea unor arii de civilizaţie şi cultură populară considerate, dintr-o perspectivă particular sau general tematică, fără vreo altă semnificaţie sau implicaţie rezultată din considerente de ordin istoric, sociologic etc. Ea constituie expresia logică echivalentă marginaliilor acelor diversificări pe care le presupune orice civilizaţie şi cultură populară, văzută dincolo de ansamblul ei generalizator. O a doua funcţionalitate grafică importantă a liniei isoetnice — în afara delimitării spaţiale a configuraţiei ariilor ca atare — constă evident din gruparea, prin intermediul ei, a tuturor punctelor răspîndite pe hartă cu aceeaşi pondere şi semnificaţie comună perspectivei etnografice ca atare.

În acelaşi sens numim *arii isoetnice* acele cadre sau zone geografice a căror particularitate de ordin etnografic le detaşează stratificat din contextul general. Cu alte cuvinte, ariile isoetnice surprind un fenomen sau o serie de fenomene comune, au o notă sau mai multe note caracteristice similare, o anumită entitate şi o anumită ,,matrice formativă'' specifică, un anumit fel identic de a reacţiona în faţa unor stimulenţi, o anumită amprentă caracteristică etc. *Linia isoetnică* exprimă deci simpla formulare ideală şi relativ convenţională — mai mult sau mai puţin aproximativă — a unor limite teritoriale determinate, în cadrul unor zone sau arii etnografice mai mari sau mai mici. Ceea ce caracterizează şi diferenţiază — conceptual vorbind — *aria isoetnică* ca atare, faţă de *aria de civilizaţie şi cultură*, în sensul şi în semnificaţia ei larg acceptată, este fără îndoială determinat de faptul că aria isoetnică vizează în mod expres o comunitate etnică. Isoetnia marchează deci fenomenul de civilizaţie şi cultură populară legat indisolubil de această implicaţie etnică. În raport cu o astfel de perspectivă, aria de civilizaţie şi cultură are o pondere mai mult sau mai puţin neutrală; ea exprimă doar repartiţia unor realităţi şi fenomene indiferent de surprinderea lor echivalentă structurilor etnice propriu-zise. Astfel înţelese, cele două noţiuni nu se suprapun; ele definesc entităţi aproximativ asemănătoare, nu însă identităţi.

---

[5] Cele două noţiuni — *isograma etnologică* şi *isoetnia* — pot fi echivalate într-un anumit sens numai în cadrul larg al reprezentărilor unui atlas etnografic de tipul atlasului european. Întrucît semnificaţia exactă a noţiunii de etnie indică însăşi aria unei anumite comunităţi de limbă, civilizaţie, cultură etc., o stratificare ,,micro-isoetnică'' în cadrul structurilor teritoriale circumscrise naţional ar reprezenta o evidentă inadvertenţă. Folosim totuşi în cadrul lucrării uneori conceptele de isoetnie, arie şi linie isoetnică, privind problema strict din punctul de vedere al implicaţiilor funcţionalităţii acestor expresii ştiinţifice.

Prin comparaţie cu analiza lingvistică, unde se vorbeşte curent de *isofone*, *isotone*, *isolexe*, *isomorfe*, *isosintagme* pentru a desemna ariile delimitate privind sunetele, accentele, cuvintele, formele, aspectele sintactice propriu-zise, tot aşa, credem, se pot găsi eventual echivalenţele specifice diferitelor implicaţii pe care le presupune aria isoetnică în sine, fapt care ar conferi de bună seamă o precizare ştiinţifică subliniată (isoetnomorfism, isoetnofuncţionalism etc.)

De fapt, din urmărirea şi suprapunerea unor linii isoetnice care vizează aspecte particulare ale civilizaţiei şi culturii populare se poate detaşa configuraţia structurilor de arii isoetnice. Prin studii de amănunt şi prin analiza liniilor isoetnice — care vor fi de cele mai multe ori altele pentru fiecare aspect etnografic cercetat în parte — se vor putea recompune cu aproximaţie ariile isoetnice ca atare. Desigur, nota de precizare în plus, conferită de cele două concepte propuse — în intenţia de a determina analiza cît mai ştiinţifică a complexităţii realităţilor etnografice investigate —, îşi vor găsi fără îndoială aplicabilitatea lor fundamentală şi în cadrul altor discipline şi preocupări tangente ca sociologia, istoria etc.

Pe marginea acestor consideraţii teoretice introductive, se desprind credem unele probleme şi concluzii care pot evident facilita pe de o parte înţelegerea în adîncime a conceptelor enunţate mai sus, iar pe de altă parte ele pot lărgi perspectiva de cuprindere şi semnificaţie în genere a reprezentărilor cartografice în sensul atlaselor etnografice sau etnologice.

a) Se suprapun ariile isoetnice provinciilor cunoscute şi denumite ca unităţi geografice, administrativ-politice sau istorice? Aşa cum rezultă din experienţa unor lucrări perfectate sau în curs de realizare, ca şi din experienţa cercetărilor lingvistice, se remarcă relativ cu facilitate o neconcordanţă, o nesuprapunere a celor două entităţi delimitative. Mai evidente vor apărea, fireşte, circumscrierile unor centre de tradiţie istorică, cunoscute ele însele sub denumiri locale de „ţări" sau ţinuturi, care vor acoperi în aproximaţie o anumită linie şi o anumită arie isoetnică. Oricum, una dintre modalităţile cele mai sigure, din punct de vedere ştiinţific, de a surprinde existenţa, întinderea şi natura originalităţii unei zone „tradiţionale" detaşate este desigur elaborarea, pe baza cartogramelor tematice stabilite, a acelor linii isoetnice de confluenţă şi convergenţă, expresii de similitudini şi diversificări.

b) Prin intermediul aceloraşi concepte şi structuri analitice definitorii se va putea certifica gradul de fluctuaţie, de flux şi reflux al acestor arii delimitate isoetnic, surprinse în perspectiva dinamicii istorice. În fond, şi în cadrul acestor realităţi, ca în tot ce poartă amprenta dinamismului istoric, nu există — nu poate exista — o stagnare definitivă a realităţilor componente. Influenţele, reacţiile mai puţin sau mai mult conturate, un anumit proces de osmoză, de asimilare, de transformare în cele din urmă, cu desebire subliniat în contemporaneitate, toată această fermentare formativă, cu înfrîngerile şi autodepăşirile ei, vor reda cu siguranţă nenumărate fluctuaţii în structura liniilor isoetnice.

c) Se vor evidenţia în mod pregnant toate acele zone de trecere, de interferenţă, deoarece, evident, liniile isoetnice nu pot fi decît marginalii cu o anumită pondere arbitrară sau convenţională. Ariile sau zonele isoetnice sînt practic distanţate nu prin artificii liniare de reprezentare ideală, ci prin adevărate zone de tranziţie — linia isoetnică neconstituind decît o formulă schematică acceptată din necesităţi mai mult sau mai puţin practice.

d) Din confluenţa şi convergenţa unor linii isoetnice se vor putea urmări şi circumscrie fără îndoială acele arii cu o anumită prestanţă tradiţional istorică, care răsfrîng încă, iradiază, în contemporaneitate o anumită pulsaţie de originalitate.

e) Dintre problemele importante pe care le va profila — evident într-o nouă perspectivă de înţelegere — suita tematică de reprezentări cartografice grupate în structura atlaselor etnografice, raportate de data aceasta la soluţiile de abstractizare a liniilor şi ariilor isoetnice, se cuvin amintite ca exemplificare : să sugereze — în cercetarea de viitor — care este motivaţia acestor diferenţieri şi diversificări în raport cu aria cea mai cuprinzătoare — aria naţională. Care este fizionomia caracteristică, nota specific diferenţiată a acestor arii isoetnice? Cum se profilează tendinţele de evoluţie ale diferitelor aspecte particulare de civilizaţie şi cultură populară din cadrul structurii isoetniei respective? Care sînt laturile comune, generalizatoare, în raport cu celelalte arii isoetnice?

Cu alte cuvinte, în ce măsură elementele comune ale civilizaţiei şi culturii populare se profilează pe fundalul diferenţierilor regionale? Şi aşa mai departe.

f) Cartogramele analizate prin interferenţa liniilor isoetnice vor putea eventual să descifreze — cel puţin în parte — semnificaţia, natura, gradul de puritate al aşa-numitelor ,,izolate'', adevărate unicate neîncadrate şi neasimilate ariilor respectiv cuprinzătoare. În acest sistem de punere a problemelor, va putea fi explorat, evident cu mai mulţi sorţi de reuşită, aşa-numitul fenomen de ,,migraţie culturală''.

g) Din modul în care ariile şi liniile isoetnice, vizînd mai multe fenomene şi realităţi etnografice, se vor suprapune, vom reuşi să avem într-o anumită măsură posibilitatea unei oarecare investigaţii ,,abisale'', în trecutul mai mult sau mai puţuin îndepărtat al realităţilor respective.

h) În sfîrşit, pentru a încheia seria mai mult enumerativă a problemelor atît de diversificate pe care le ridică într-o nouă perspectivă tratarea propusă, considerăm că nu putem omite nici indicaţia pe care o suscită echivalarea structurilor isoetnice raportate la structurile ariilor isoglosice. Din această confruntare va rezulta în mare măsură semnificaţia problemelor atît de complexe şi atît de interesante ale etnolingvisticii [6].

În mare parte noile implicaţii, rezultate din semnificaţia şi aplicativitatea conceptului de isoetnie în înţelegerea şi analiza cartogramelor, constituie evidente similitudini cu însuşi conţinutul ideativ şi cu semnificaţia investigaţiilor reliefate de geografia lingvistică [7], cu precădere în referirile acesteia asupra structurii graiurilor şi dialectelor ca atare.

---

[6] Vezi din acest punct de vedere şi lucrările prezentate în cadrul secţiei de etnolingvistică, cuprinse în volumul : *VIe Congrès International des sciences anthropologiques et ethnologiques, Paris, 30 Juillet — 6 août, 1960*, tome II, Paris, Musée de l'homme, 1964, p. 47—91.

[7] Pentru acest cadru teoretic remarcăm în mod selectiv unele lucrări pe care le-am considerat mai expresiv concludente : Sever Pop, *La dialectologie. Aperçu historique et méthodes d'enquêtes linguistiques*, Louvain, Imprimerie J. Duculot, S. A. Gembloux, [1950], LV+734 p.

Reprezentarea cartografică, înţeleasă ca prelucrare ştiinţifică a anchetelor de teren, prin convertirea datelor respective la semnificaţia impusă prin formularea schematizatoare, tipologică sau modelatoare — cu precădere a primelor două —, trebuie să constituie, credem, corolarul întregului proces de elaborare creatoare a materialului supus atenţiei. Această primă fază a cercetării, concretizată prin redactarea în suită a cartogramelor tematice, presupune ulterior, pentru o cît mai completă înţelegere a fenomenelor abordate, o descifrare a semnificaţiilor respective prin raportarea acestor fenomene şi date la funcţia ordonatoare pe care o implică linia şi aria isoetnică. În acest sens, fireşte, se remarca odinioară, pe marginea acelui faimos apelativ „*geographisch denken*": „Harta devine un mijloc de a dezlega unele probleme, harta devine o cale de inducţie "[8].

Este de înţeles că, în genere, orice cartogramă de ordin etnografic dă posibilitatea formării — în orice cadru tematic — a unei anumite concepţii spaţiale a fenomenelor cercetate, a unei anumite relevări de conexiuni posibile. Ea exprimă şi solicită însă cu mult mai mult; ea obligă în mod direct şi constant la o anumită detaşare de realitatea empirică, aşa cum aceasta se oferă de la sine primelor investigaţii. Interconexiunea datelor — în latura lor morfologică sau funcţională —, tendinţele de integrare sau de diferenţiere, de stratificare istorică, de perspectivă generalizatoare pe care o conferă analiza schemelor şi tipurilor cu variantele lor propuse şi în genere tendinţele evoluţiei civilizaţiei şi culturii populare, toate acestea sînt indiscutabil strîns legate de abordarea *isogramelor etnologice* denumite de noi sub termenii generici de *linie* şi *arie isoetnică.*

Reprezentările cartografice ce se vor constitui în cadrul tematic al *Atlasului etnografic al României*, surprinse în structura directoare a liniilor şi ariilor isoetnice, vor exprima în ultimă analiză semnificaţia unor adevărate documente etnoculturale — specific diferenţiate — privind aspectele cele mai caracteristice ale vieţii, civilizaţiei, tehnicii şi culturii populare româneşti. Surprinderea liniilor şi ariilor isoetnice, în cadrul reprezentărilor structurate tematic, de *Atlasul etnografic al României* va constitui în mod firesc un plus indiscutabil de cunoaştere ştiinţifică. Se

---

(I), IV + p. 735 — 1334 (II), 2 vol.; Sextil Puşcariu, *Limba română,* vol. II, Bucureşti, Edit Acad., 1959, XIX + 538 p. + h. pl.; *Communications et rapports du premier Congrès International de dialectologie générale* (Louvain du 21 au 25 Août, Bruxelles les 26 et 27 Août 1960), vol. I—IV, Louvain, Centre International de dialectologie générale, 1964—1965. 4 vol.; *Proceedings of the ninth international congress of linguists,* Cambridge, Mass., August 27—31, 1962. Edited by Horace G. Lunt, London, The Hague, Mouton, 1964, XXII + 1174 p. Din cuprinsul comunicărilor celui de-al nouălea congres, semnalăm : G. Francescato, *Dialect borders and linguistic systems* (p. 109—114); P. Ivić, *Structure and typology of dialectical differentiations* (p. 115—129); B. Kálmán, *Remarques sur quelques isoglosses dialectales* (p. 130—134); Hans Kurath, *Inter-relations between regional and social dialects* (p. 135—144); Yoshio Mase, *Une nouvelle tentative pour tracer les frontières subjectives des dialectes,* în „Orbis—Bulletin international de documentation linguistique", XIII (1964), nr. 2, p. 357 — 367; Eugen Coseriu, *La geografia lingüistica,* Montevideo, 1965, 47 p. (Faculdad de humanidades y ciencias); Boris Cazacu, *Limbă şi dialect,* în *Studii de dialectologie română,* Bucureşti, 1966, p. 9—32; Robert Loriot, *La frontière dialectale moderne en Haute-Normandie,* Amiens, Musée de Picardie, 1967, 181 p. + 6h. (Collection de la société de linguistique Picarde, V); Ştefan Giosu, *Granițe şi arii dialectale,* în „Analele ştiinţifice ale Universităţii Al. I. Cuza", secţiunea III, XIV (1968), fasc. I, p. 1—33.

[8] S. Mehedinţi, *Die kartographische Induktion,* Leipzig, 1899, în *Opere complete,* vol. I, partea a II-a, Bucureşti, Fundaţia pt. literatură şi artă, 1943, p. 66.

va contura, în acelaşi timp însă, o nouă perspectivă şi o nouă fundamentare metodologică, cu mult mai concludente credem decît seria „anchetelor aleatorii" sau decît simpla raportare la zona geografică, implicată de o anumită înţelegere mai mult sau mai puţin deterministă.

Două realităţi complementare : pe de o parte documentul viabil, tradiţional, de natură etnografică, transmis contemporaneităţii în parte sau în totalitatea lui, pe de altă parte actul sau documentul oficial implicat cercetării istorice ca atare. Aceste două faţete, atît de semnificativ diferenţiate, se întregesc totuşi în mod firesc într-o explicitare convergent edificatoare.

UTILIZAREA FILMULUI ÎN CERCETAREA COREGRAFIEI POPULARE

ANDREI BUCŞAN

I. CULEGEREA CU FILM (GENERALITĂŢI)

Cercetarea dansului popular a trebuit să lupte un oarecare timp pentru a-şi face loc printre celelalte discipline ale folcloristicii. După unele începuturi timide, ea a ajuns să se realizeze abia în cadrul Institutului de folclor, înfiinţat în 1949. În urma unei bogate experienţe de teren, sectorul coregrafic al Institutului şi-a constituit, paralel cu o metodă de cercetare proprie, o arhivă proprie cuprinzînd, în 1970, cca 3 500 piese notate.

Paralel cu precizarea metodologiei de cercetare s-a făcut simţită necesitatea unui instrument de lucru care să ajute la fixarea mai precisă a documentului coregrafic, în analogie, de exemplu, cu înregistrările sonore. Desigur, nu putea fi vorba decît de consemnarea dansului prin film. Primele încercări în acest sens au fost realizate în 1961. De atunci şi pînă astăzi, Institutul a reuşit să-şi organizeze în domeniul filmului o arhivă destul de bogată, de cca 30 000 m. peliculă din care peste 70% cuprind variante de dansuri (aproximativ 2 000).

În cele ce urmează vom căuta să urmărim o anchetă de acest fel din momentul abordării terenului şi pînă la înscrierea în arhivă a materialului.

II. PREMISELE CERCETĂRII

Întrucît cercetarea dansului popular cu ajutorul filmului implică o problematică diversă, adeseori diferită de la o localitate la alta, considerăm că trebuie stabilite anumite premise care să formeze baza cercetării care urmează a fi întreprinsă.

În primul rînd este necesar să fie definit *scopul* acţiunii şi *limitele* sale. Este de dorit desigur ca o asemenea anchetă să cuprindă nu numai *repertoriul* coregrafic propriu-zis, dar şi *obiceiurile* legate de joc. Dar acest lucru se dovedeşte de cele mai multe ori practic imposibil, datorită atît neconcordanţei în timp a obiceiurilor cît şi insuficienţei mijloacelor materiale ale culegerii. În orice caz, însă, se impune ca obiectiv minim fil-

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 343–348, Bucureşti, 1970

marea majorităţii repertoriului, în ordinea interesului prezentat, dar mergînd pe cît posibil spre epuizarea lui. Selectarea a numai cîtorva piese nu reprezintă un punct de vedere ştiinţific dacă nu este completată (după cum se va vedea) cu ajutorul notaţiei pe viu.

Filmarea dansurilor va fi, de preferinţă, precedată de cîteva operaţii adiacente, destinate fixării cadrului general şi a obiectivelor speciale. Dintre acestea, enumerăm :

a) informarea asupra vieţii satului în general ;

b) informarea asupra vieţii etnografice şi folclorice a satului ;

c) informarea asupra repertoriului de dansuri şi depistarea ocaziilor de joc şi a bunilor informatori ;

d) înregistrarea pe bandă a melodiilor de joc ;

e) notarea pe viu a dansurilor existente, fie la ocazii întîlnite atunci, fie prin joc provocat.

Specificăm că aceste faze pot fi nu numai *preliminare*, ci şi *paralele* sau chiar *ulterioare* filmării ; dar o acţiune bine organizată pretinde totuşi anterioritatea lor. Lipsa totală a unora din aceste cerinţe înseamnă o scădere sau chiar o anihilare a valorii culegerii.

O bună rezolvare a problemelor, puse mai sus în discuţie, presupune necesitatea de a şti *înainte* de filmare *ce* şi *cum* anume vom filma. Într-adevăr, fiecare localitate posedă un specific propriu, care ne oferă spre rezolvare cel puţin două serii de probleme :

În primul rînd trebuie ţinut seama de specificul de viaţă al comunităţii, care priveşte în special posibilitatea de a mobiliza pe localnici în vederea acţiunii, avîndu-se în vedere ocupaţia lor sezonieră sau permanentă, mentalitatea lor etc.

În al doilea rînd ne interesează specificul coregrafic, şi anume :

— numărul dansurilor (mare, mijlociu, redus) ;

— gradul lor de complicaţie (de asemenea mare, mijlociu, redus) ;

— desfăşurarea lor (în grupuri mari sau mici, în perechi etc.) ;

— ocaziile la care pot fi văzute.

Interferenţa tuturor acestor aspecte ne oferă o oarecare varietate de soluţii pentru o bună finalizare a acţiunii. Iată de ce se pare de cele mai multe ori obligatoriu ca fazele adiacente să fie rezolvate în prealabil.

III. FILMAREA

Această operaţie depinde, de la început, de *momentul* folcloric care urmează a fi înregistrat pe peliculă. Jocul *spontan* de la hora satului, de la nuntă sau de la alte ocazii prezintă avantajul unei manifestări pe viu, care nu mai trebuie organizată ; în schimb, el se desfăşoară de multe ori în condiţii nefavorabile pentru filmare, repertoriul apare mai restrîns, iar informatorii nu sînt totdeauna cei mai buni purtători de folclor.

Jocul *provocat* de noi, pentru reconstituirea repertoriului (sau a unui obicei), teoretic remediază toate aceste inconveniente ; dar pe de altă parte, el nu are aceeaşi valoare folclorică, din cauza punerii interpreţilor intr-un cadru care le impune o atitudine mai rigidă ; totodată, selectarea informatorilor riscă să devină un inconvenient în calea strictei autenticităţi.

Trecînd însă peste aceste obiecţii, a căror valabilitate de o parte şi de alta se estompează, de cele mai multe ori, la faţa locului, trebuie să ne gîndim ca în funcţie de ele, dar şi de premisele cercetării, să realizăm condiţiile optime posibile pentru operaţia filmării.

Una din condiţii este desigur existenţa unei bune aparaturi tehnice. Aceasta nu ar trebui să constituie o problemă, ci dimpotrivă să poată fi oricînd adaptată necesităţilor culegerii. Din păcate, lucrurile nu stau chiar aşa, din cauza unei insuficiente dotări cu mijloace tehnice, astfel că de fapt cercetarea este încă tributară acesteia. Pentru un maximum de eficienţă al culegerii coregrafice ar trebui să existe cel puţin un aparat de filmare cu înregistrare sincron. Un al doilea aparat ar fi de asemenea necesar pentru luarea de detalii. În sfîrşit, pelicula ar trebui să fie în cantitate cel puţin dublă faţă de ceea ce se consideră strict util materialului depistat.

Alegerea *timpului* şi a *locului*, în vederea filmării, nu este problema cea mai uşoară de rezolvat pentru a asigura rezultate bune. Ea este însă adeseori impusă de însuşi specificul ocaziei de joc, de nevoia de a acţiona rapid, uneori — mărturisim — de întîmplare. De altfel, ea depăşeşte frecvent problematica cercetării, devenind o chestiune de pură tehnică.

Datoria exclusivă a cercetătorului este de a selecţiona informatorii după valoarea lor, după vîrstă şi sex, precum şi aceea de a stabili care este numărul minim necesar acţiunii, ţinînd seama de principiile expuse cu privire la specificul coregrafic local. Pentru a da un singur exemplu, atragem atenţia că un repertoriu constînd mai ales din jocuri de perechi poate fi cules numai de la 2—3 perechi de bună valoare. Dimpotrivă, predominarea dansurilor de grup ne va sili să recurgem la un ansamblu mai numeros. Oricum ar fi, informatorii trebuie să fie cît mai reprezentativi, fără a absolutiza criteriul *valorii*, dar căutînd să ne apropiem de ceea ce este general specific unui sat, unei generaţii etc.

Vom urmări în cele ce urmează etapele filmării propriu-zise, luînd în consideraţie cazul optim al existenţei unei echipe complete, formată din 2 coreologi, 1 muzicolog, 1 operator şi un tehnician de sunet. Mă grăbesc să adaug că aceasta este aproape un ideal, nu prea des atins. Să-l presupunem însă ca atare.

Cei doi coreologi îşi vor împărţi şi sincroniza atribuţiile astfel încît unul din ei va coordona întreaga acţiune (fixarea amplasamentului, organizarea grupului de jucători etc.), iar celălalt va ţine evidenţa tuturor faptelor coregrafice : numele dansului (filmat la început pe o tăbliţă), succesiunea dansurilor, notarea numelui şi vîrstei informatorilor, anumite observaţii etc. ; se va încerca de către unul din ei şi notarea concomitentă a mişcărilor de dans. Ceilalaţi colaboratori vor efectua activităţile care le incumbă. În afară de operatorul de film, este de dorit ca un alt component al echipei să filmeze concomitent anumite detalii, care în mod fatal scapă planului general de filmare (de exemplu unele variaţii individuale).

Desigur, se va încerca să se înregistreze pe peliculă, în primul rînd, ceea ce este *strict* coregrafic, deci ce se referă la dansul propriu-zis, sau de exemplu, în cazul unui ritual legat de joc, la desfăşurarea sincretică a faptelor. Dar nu trebuie omise atît fenomenele ţinînd de ambianţa generală : fizionomii, costume, atitudini etc., cît şi manifestările legate de viaţa socială a dansului în cadrul comunităţii : modul de schimbare a conducătorului, reguli de invitare a fetelor etc.

De dorit ar fi ca înregistrarea melodiei să fie efectuată sincron. Acest lucru fiind însă, la ora actuală, greu de realizat, credem că totuşi piesele filmate trebuie să-şi aibă melodiile înregistrate concomitent pe aparat normal (semnalînd anumite cadenţe din cînd în cînd, printr-o lăsare rapidă a mîinii în faţa obiectivului). Este, în orice caz, imperios necesar ca melodiile jocurilor să fie înregistrate şi separat. Ceea ce ni se pare însă total neştiinţific este filmarea postsincronă (Playback); în acest caz, informatorii sînt siliţi să se modeleze după înregistrare, lucru care le este complet străin şi care îi determină să joace într-un mod lipsit de naturaleţe.

Toate cele de mai sus se referă la cazul în care se urmăreşte recunoaşterea şi filmarea întregului repertoriu coregrafic al satului respectiv. Există însă, fireşte, şi cazuri în care obiectivul este limitat, de exemplu filmarea unui singur joc mai interesant, în toate variantele lui. În această situaţie, se vor putea efectua filmări parţiale ale figurilor, cu reveniri, cu schimbarea executanţilor, insistîndu-se asupra unor detalii etc.

În toate operaţiile, cercetătorul va evita intervenţiile prea dese; în afară de cele expuse, rolul său va fi mai ales acela de a controla perfecta autenticitate a pieselor prezentate. El va căuta să elimine toate falsurile folclorice, care, mai ales în ultima vreme, au început să fie propagate de căminele culturale, prin „împrumutarea" unor elemente morfologice şi stilistice sau a unor variante care nu au nimic comun cu specificul local, uneori chiar cu cel naţional.

Observaţiile noastre asupra filmării propriu-zise au făcut să reiasă, credem, variatele soluţii care se ivesc pentru finalizarea acţiunii. Ele depind de momentul folcloric, de condiţiile de lucru, ca şi de înseşi obiectivele noastre. Rezultatele cele mai cuprinzătoare le obţinem, fireşte, prin epuizarea repertoriului şi a ocaziilor folclorice lucrînd cu toate generaţiile. Aceasta nu exclude însă posibilitatea unor valoroase rezultate parţiale.

IV. PRELUCRAREA MATERIALULUI

În sfîrşit, să presupunem că am încheiat toate lucrările de teren şi că am trecut de faza de laborator. Documentul a fost introdus în arhivă, bineînţeles cu anexele necesare: fişa de magnetofon, cele de informaţie şi informatori etc. Pentru moment însă, vom discuta doar utilizarea ştiinţifică a filmului coregrafic.

Pentru aceasta, este în primul rînd necesar să posedăm o masă specială pentru vizionarea pe ecran mic a filmelor. Ea poate fi acţionată electric sau manual, astfel încît să ne permită oricînd oprirea pe diversele faze care urmează a fi clarificate. Graţie acestui aparat orice dans poate fi urmărit în cele mai mici amănunte ale structurii sale.

Pentru a descifra documentul şi a-i da expresia grafică definitivă avem mai multe modalităţi. Acestea depind în primul rînd de scopul transcrierii şi anume dacă este destinată arhivei de specialitate sau unui studiu anumit. Dar în egală măsură trebuie să ţinem cont şi de existenţa sau inexistenţa unei notaţii de teren concomitente. Luînd în considerare toate elementele ne oprim la procedeele mai jos menţionate.

1. Avînd o bună notaţie de teren, se va face *confruntarea* cu filmul. Dacă diferenţele care se vor ivi vor fi cu totul nesemnificative, fişa se va

putea redacta definitiv în acest mod. Se va specifica însă printr-un simbol oarecare că documentul a fost verificat prin film.

Adaug că experienţa de teren ne-a arătat că cca 90% din materialul notat direct pe teren (dacă este bine notat) se suprapune perfect cu materialul filmat, ceea ce indică utilitatea coexistenţei celor două procedee.

2. În cazul cînd nu există o notaţie de teren sau dacă filmul ne oferă o variantă foarte diferită, aceasta din urmă va fi transcrisă în modul care a fost expus, pentru a fi inclusă în arhivă. Se va nota schema generală a dansului şi variaţiile principale ale fiecărei figuri. Va fi deci nu o transcriere amănunţită, ci o transcriere *de esenţă*.

3. Pentru studiile speciale de structură sau de stil se va face transcrierea completă, măsură cu măsură, a mişcărilor efectuate de toţi dansatorii care apar pe peliculă. Pentru fiecare dansator este rezervat un portativ de notaţie. Toate portativele vor fi reunite printr-o acoladă. Astfel, fiecare fază a dansului va putea fi urmărită concomitent pentru toţi participanţii. Este cu deosebire interesant de analizat acele dansuri în care joacă un bărbat cu două femei, fiecare executînd mişcări diferite.

Trebuie să menţionăm dificultatea operaţiei, care pretinde concentrare deplină, simţ al detaliilor şi un ascuţit spirit de observaţie, împreună cu condiţii de lucru adecvate.

În sfîrşit, adăugăm că s-a stabilit ca transcrierile după film să fie catalogate împreună cu variantele notate pe viu, ca dublete ale acestora, purtînd însă un semn distinctiv. Numărul lor este încă destul de scăzut, din diverse cauze : în viitor preconizăm o intensificare a acestei acţiuni.

V. UNELE PROBLEME COMPLEMENTARE

Nu putem încheia această expunere, care desigur nu a vrut să epuizeze elementele unei metode încă în discuţie ci doar să le prezinte într-o ordine naturală, fără să atingem, în cîteva cuvinte, două din problemele de ordin teoretic care s-au pus de la început în faţa cercetătorilor noştri.

Prima a fost aceea de a se şti dacă filmul ne dispensează de notarea directă a dansurilor, pe motivul că pelicula ne înfăţişează un document ştiinţific riguros, analog înregistrării pe banda de magnetofon. Aparent, aşa ar sta lucrurile. Există însă cîteva argumente care ne dovedesc contrariul. Dintre acestea citām :

a) filmul reprezintă un simplu moment din viaţa jocului ; cele 3 minute sau chiar mai multe, filmate, nu ne oferă totdeauna garanţia unei desfăşurări complete ;

b) momentele folclorice spontane scapă de obicei aparatului fie că nu este pregătit chiar atunci, fie că nu există condiţii de filmare (lumină suficientă, timp etc.) ;

c) în faţa obiectivului, dansatorii de multe ori îşi pierd spontaneitatea şi se mişcă crispat.

d) pelicula poate deveni uneori inutilizabilă înainte de transcriere ;

e) repertoriul trebuie să fie depistat anterior (argument pe care l-am mai amintit).

Din aceste motive, credem că notaţia pe viu trebuie să coexiste cu documentul filmat. Fireşte, pot exista culegeri numai cu film sau numai cu notaţie directă; dar rigurozitatea ştiinţifică presupune folosirea ambelor metode, deoarece un dans nu trăieşte numai prin variante culese limitativ, ci prin ceea ce reprezintă el în conştiinţa întregii comunităţi. Într-un singur caz credem că filmul este un document unic valabil, şi anume în studiul stilului de dans.

O altă discuţie care s-a ivit este aceea dacă filmul tehnic trebuie neapărat să fie şi film artistic. Această părere este în general susţinută de specialişti ai filmului din afara Institutului. Fireşte nu am avea nimic împotrivă. Din păcate, în majoritatea cazurilor, acest lucru este imposibil de realizat dintr-o sumedenie de cauze. De aceea trebuie să ne mulţumim cu strictul necesar, preferînd în orice caz să rezolvăm obiectivele noastre ştiinţifice. În viitor, însă, Institutul nostru îşi propune să încerce realizarea unor filme care să îmbine cele două tendinţe, ceea ce va însemna un pas înainte şi în acest domeniu.

RECENZII

OVIDIU BÎRLEA, *Metoda de cercetare a folclorului*, Editura pentru literatură, București, 1969, 326 p. + 16 pl.

Printre numeroasele lucrări apărute în ultima vreme al căror obiect îl constituie folclorul’ recentul volum al lui Ovidiu Bîrlea ocupă un loc mai deosebit, întrucît se ocupă de metoda de cercetare a acestuia, subiect mai puțin abordat [1], deși nu în mai mică măsură important.

Într-adevăr, rezolvarea lui reflectă eforturile de delimitare a disciplinei folclorice de diferitele științe limitrofe împreună cu care s-a dezvoltat, eforturi de emancipare, de autonomizare, concretizate de-a lungul devenirii și constituirii ei ca știință independentă.

Bilanț al cîștigurilor pe care metoda le-a acumulat în practica cercetărilor de teren efectuate de către Institutul de etnografie și folclor, de la stabilirea ei de către C. Brăiloiu, volumul se înfățișează și ca un îndreptar pentru cei ce vor să se inițieze în cercetarea folclorului (v. prefața, p. 5).

Materia este secționată în două mari părți : *Metoda de culegere* (p. 13—119) și *Metoda de interpretare* (p. 121—193). Prima parte este precedată de o scurtă prefață (p. 5), o *Introducere* (p. 7—10) și o *Ochire bibliografică* (p. 10—12), care privește atît metoda culegerii cît și pe cea a interpretării și în care, pe scurt, se prefigurează materialul bibliografic. Cartea mai cuprinde aparatul critic aferent în *Note* (p. 197—266) — nu foarte lesnicios de consultat dată fiind reluarea aumerotării la fiecare capitol în parte —, un *Rezumat* în limba franceză (p. 267—287), 16 planșe cu fotocopii după material ilustrativ pentru problemele din diferitele capitole și o *Anexă* (p. 289 — 324), în care se dau modele de completare a fișelor de fonograf, fișă de text, fișe de informații, de terminologie, de frecvență, fișă amănunțită de informator.

Debutînd cu precizarea noțiunii de folclor, precizare nicidecum pedantă ci decurgînd din încă frămîntata istorie contemporană a disciplinei, autorul adoptă ca trăsătură pertinentă a domeniului folcloric „calitatea artistică a bunurilor culturale”. Aceasta nu înlătură colaborarea cu disciplinele limitrofe — sociologia, etnografia — dar limpezește unghiul de cuprindere și ca atare metodele deosebite de studiere a realității folclorice.

Confirmarea încă de la început a acestui punct de vedere surprinde o stare de fapt : așa cum afirmă și autorul, „nu există încă un consens asupra sferei disciplinei și a terminologiei corespunzătoare” (p. 7). Cu atît mai utilă ne apare astfel o atare lucrare ca cea de față.

Unghiul de vedere adoptat aduce un avantaj deosebit : modul specific de transfigurare a realității prin intermediul imaginii artistice „asigură caracterul omogen al domeniului” (p. 10) și permite deci delimitarea lui precisă.

---

[1] Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, București, Casa centrală a creației populare, 1967.

Rev. etn. folc., t. 15, nr. 4, p. 349—352, București, 1970

În *Privirea istorică* (p. 15—36), cu care se deschide partea întîi a cărţii, autorul distinge trei etape importante prin care a trecut evoluţia metodei culegerii pînă ce s-a cristalizat în formele ei de azi.

a. O primă etapă, caracterizată prin coexistarea principiului respectării autenticului în forma în care circula în popor şi restaurarea lui în forma primară, considerată ca mai frumoasă — cu reprezentanţi pe care istoria folcloristicii i-a consemnat : Gh. Bariţ, N. Pauleti, B. P. Hasdeu şi respectiv V. Alecsandri sau At. Marienescu.

b. O a doua etapă, precizată în jurul anilor 1906—1911, cînd Ov. Densusianu includea în folclor şi creaţiile contemporane [2], la care se adaugă mai tîrziu principiul utilizării totale a repertoriului [3], considerarea aspectului sincretic al folclorului [4], culegerea cu mijloace mecanice [5].

c. În fine, a treia etapă aduce metoda propusă şi practicată de C. Brăiloiu, care reprezintă o sinteză între ceea ce se cunoştea dinainte (B. Bartók) şi principiile şcolii sociologice de la Bucureşti [6], principii ce puneau accentul pe funcţionalitatea faptelor foclorice.

Ea prevede plasarea faptului folcloric în contextul economic şi social ; acordă o covîrşitoare importanţă utilizării mijloacelor mecanice de imprimare ; reclamă competenţă — deci specializare — pentru surprinderea sincretismului folcloric ; recomandă folosirea fişelor de frecvenţă (obţinute fie prin anchetare, fie prin participare directă la manifestările folclorice) şi întocmirea fişelor de observaţie directă care să înregistreze cronologic toată manifestarea folclorică în adevăratele ei împrejurări ; prevede experimentul ca mijloc de ilustrare a unor caracteristici ale folclorului ; în fine, atrage atenţia asupra informatorilor-tip — categorie importantă în studiul diferenţierilor locale ale faptelor folclorice [7].

Această metodă, pusă la punct de C. Brăiloiu, crea premisele unei adevărate metodologii adecvate, care a fost preluată şi îmbunătăţită în munca de cercetare de la Institutul de etnografie şi folclor [8].

Metoda de culegere propriu-zisă, cuprinzînd în tratare trei capitole, aduce în discuţie şi analizează amănunţit fiecare element alcătuitor. Culegerea propriu-zisă este precedată de pregătirea ei, ceea ce presupune stabilirea problemelor de urmărit. Odată fixate, acestea indică şi tipul de cercetare adecvat : *ancheta restrînsă* (pentru o problemă de amănunt), *culegerea de specialitate* (pentru cercetarea unei specii sau a unui gen, cercetare care se desfăşoară pe zone, cu tendinţa de epuizare a repertoriului pe plan teritorial) şi *culegerea complexă* (de tip monografic, exhaustiv, care consemnează întregul repertoriu al unei localităţi sau zone). Culegerea trebuie completată cu o cercetare economico-socială a localităţii, prin alcătuirea unei schiţe a aspectelor de bază care au vreo legătură cu viaţa folclorică din trecut şi prezent.

Întrucît creaţia folclorică nu există difuz, egal repartizată pe locuitori, trebuie aleşi acei inşi care sînt reprezentativi pentru genul sau specia urmărită — aşa-numiţii informatori-tip.

Înaintea culegerii propriu-zise se impune detectarea repertoriului, conform principiului epuizării sale totale, care garantează calitatea ştiinţifică a culegerii.

---

[2] Ov. Densusianu, *Folclorul — Cum trebuie înţeles*, 1910.

[3] G. Pascu, *Despre cimilituri*, Bucureşti, 1909—1911.

[4] P. Pîrvescu, *Hora din Cartal*, Bucureşti, 1908.

[5] Idem, *ibidem.*

[6] H. H. Stahl, *Tehnica monografiei sociologice*, Bucureşti, 1934.

[7] *Arhiva de folklore a Soc. Compozitorilor Români*, în ,,Boabe de grîu'', II, 1931, nr. 4.

[8] M. Pop, *Cîteva observaţii privind cercetarea folclorului contemporan*, în ,,Revista de folclor'', IV, 1959, nr. 1—2 ; O. Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în ,,Revista de folclor" I, 1956, nr. 1—2, *Principiile cercetării folclorice*, în ,,Revista de etnografie şi folclor'', t.11,1966, nr. 3, p. 201—217 ; H. H. Stahl, *Anchetele de opinie publică şi sociologia folclorului*, ibid., p. 219—225 ; G. Habenicht, *Evoluţia metodei de cercetare a folclorului muzical*, ibid., p. 227—241 ; A. Bucşan şi E. Balaci, *Metoda de cercetare a dansului popular*, ibid., p. 243—250 ; A. Giurchescu, *Filmul ca instrument al cercetării folclorice*, ibid., p. 251—258.

Culegerea propriu-zisă se face pe două căi: prin anchetare sau prin observaţie directă. Cele două metode se folosesc deopotrivă. Mult mai rar se utilizează metoda reconstituirii prilejului folcloric.

Culegerea se completează cu fişe de frecvenţă a repertoriului, cu fişe de frecvenţă la observaţia directă, cu experimentul folcloric — atunci cînd se simte nevoia unei precizări sau verificări.

În sfîrşit, ultima fază o constituie inventarierea şi clasificarea materialului folcloric (cap. IV) — materialul fiind predat arhivei desemnate cu păstrarea lui.

Metoda de interpretare — a doua parte a cercetării folclorice şi cea mai importantă — a urmărit îndeaproape istoria constituirii obiectului folcloristicii. Astfel, folclorul conceput ca o arhivă spirituală, ca o arheologie menită să aducă dovezi despre trecut (curent ce a găsit teren la noi în sînul Şcolii ardelene, preocupată să afle cît mai multe dovezi etno-lingvistice de latinitate a neamului), a dus la erori şi interpretări false. Dar principiul metodologic ca atare nu e în totul greşit, ci trebuie mînuit cu prudenţă critică, ţinînd cont de ,,moştenirea de grade diferite din cultura populară străveche" atestată de faptele folclorice (p. 129).

Exigenţa cercetării tuturor variantelor de pe întreaga arie de răspîndire a unui tip, pentru ca abia din studiul acestora să se poată deduce geneza şi difuzarea tipului cercetat, este cîştigul şcolii istorico-geografice. B. P. Hasdeu a împămîntenit la noi metoda. Principala deficienţă a concepţiei acestei şcoli este renunţarea la cercetarea genezei presupusului arhetip (la care se ajunge prin compararea variantelor), a condiţiilor de viaţă şi mentalitate care au generat diversele fapte folclorice.

Profesorul D. Caracostea aduce metodei corectări esenţiale. Pornind de la geografia lingvistică a lui Gilliéron, el a îmbinat metoda istorico-geografică cu ,,morfologia artistică a motivelor" — după cum însuşi mărturiseşte [9] — făcînd loc primatului factorului estetic. Tot el justifică importanţa variantelor care sînt ,,mereu reînnoite cercări de a da o formă tensiunilor fundamentale conţinute în motiv" [10], ca şi importanţa aflării factorilor acuzaţi ai genezei faptului folcloric, lămurire obţinută din consultarea ariei de răspîndire a tipului cercetat [11].

O substanţială contribuţie la dezvoltarea metodei de cercetare o aduce Şcoala sociologică a lui D. Gusti, prin punerea în valoare a legăturilor dintre faptele de folclor şi împrejurările date, mentalitatea şi gustul purtătorilor de folclor. Pe plan european a fost absolutizată această accentuare a funcţiei, în ea găsindu-se o falsă cheie a interpretării faptelor folclorice. Dar analiza folclorică nu are drept scop găsirea funcţiei, ci se serveşte doar de ea în interpretarea materialului conceput ca produs estetic.

După această incursiune în istoricul metodei de interpretare, arătînd scăderile şi foloasele trase de aici de către cercetarea modernă, autorul se opreşte la probleme ca : delimitarea cercetării, conţinutul ei, vechimea şi originea, cronologizarea şi difuzarea producţiilor folclorice, întrebări ce constituie punctele cele mai atrăgătoare ale expunerii, ele dominînd prin gravitatea lor investigaţiile folclorice cele mai importante.

În ce priveşte delimitarea cercetării, a conţinutului ei, cercetătorul trebuie să ţină seama de realitatea folclorică. De pildă, avînd de studiat un anumit tip folcloric care constituie un subiect tematic independent, el va fi nevoit să ia în consideraţie faptul că, în practică, tipul se ramifică, devine prolix şi adesea greu de distins. La acest fenomen concură şi feluritele interpretări ce i se dau cu fiecare nouă variantă, şi procesul de contaminare care intervine în cursul recreărilor sale. Ca urmare, cercetarea trebuie să cuprindă şi tipurile învecinate.

De asemenea, se impune ca obligaţie metodologică cercetarea variantelor în contextul lor, pentru că forma are însuşirea de a fi polivalentă (p. 158).

---

[9] *Morfologia baladei poporane*, în *Poezia tradiţională română*, vol. II, Bucureşti, 1969, p. 330.

[10] *Ibidem*.

[11] Metoda a fost cristalizată în două studii : *Mioriţa* (1915—1927) şi *Lenore*, Bucureşti, 1929.

Vechimea și originea sînt în relații strînse cu cronologizarea și datarea producțiilor folclorice. Ele ridică probleme seducătoare la care trebuie însă să se răspundă cu prudență. Subliniind că vîrsta operelor folclorice diferă de la gen la specie, de la specie la specie, de la tip la element sau motiv, în interiorul aceleiași specii sau chiar în interiorul aceluiași tip, autorul remarcă două tendințe contrare ce afectează stadiul contemporan al folclorului : procesul de arhaizare — care reprezintă ,,un efort de a pune în concordanță varianta cu trăsăturile caracteristice ale speciei" (p. 164) — și procesul de modernizare.

În ce privește puterea de difuzare și persistență a producțiilor folclorice, gradele sînt diferite după felul genurilor și speciilor folclorice.

Capitolul ultim distinge aspecte caracteristice ale esteticii folclorice după felurile în care se manifestă neînțelegerea produselor oralității, ceea ce probează de fapt o necunoaștere și o aplicare asupra lui cu unități de măsură împrumutate din canoanele esteticii ,,culte".

În *Încheiere* autorul atribuie țeluri înalte finalității cercetărilor folclorice : ,,suma caracteristicilor stilistice va reprezenta contribuția specifică a folcloristicii la conturarea specificului național în concertul celorlalte discipline cu profil național" (p. 192), iar funcția documentară a folclorului poate servi ca bază pentru luminarea problemelor formării și evoluției poporului român.

Fără îndoială că într-o atare prezentare nu se poate cuprinde totul. Mai rămîn o mulțime de observații demne de relevat, care constituie miezul îndreptarului practic pe care îl alcătuiește prezentul volum.

Apreciabilul efort de sintetizare și exhaustare a problemelor pe care le ridică cercetarea folclorică modernă a silit autorul să nu poată evita — foarte adesea — didacticismul expunerii, atenuat, măcar în intenție, de mărturisirea din prefață prin care sîntem informați că ,,lucrarea se adresează în primul rînd celor ce vor să se inițieze în cercetarea folclorului, precum și celor care predau folclor în învățămîntul superior fără a fi folcloriști".

Dacă lucrarea își atinge scopul, atunci această măruntă obiecție devine o calitate.

Radu Răulu

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie: Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Muștea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p.+ 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologia de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU-FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÎRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție îngrijită, cu studiu, note și variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

FLOREA BOBU-FLORESCU și PAUL PETRESCU, **Artă populară românească**, 1969, 671 p., 72 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 15 nr. 4, p. 261—352, București, 1970

I. P. „Informația" — c. 5484

43407

Lei 20.

XF 1172
200150

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE
ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr. 5

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACŢIE

Redactor responsabil: Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct: ION GOLIAT

Membri:

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; AL. I. AMZULESCU; TIBERIU ALEXANDRU; ANDREI BUCŞAN; RADU NICULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; NICOLAE RĂDULESCU; PAUL SIMIONESCU; ION VLĂDUŢIU; ROMULUS VULCĂNESCU; ION TALOŞ

Secretar de redacţie:

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecţia completă şi primirea la timp a revistei, reînnoiţi abonamentul dv.

În ţară, abonamentele se primesc la oficiile poştale, agenţiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la Centrala cărţii, Oficiul de comerţ exterior, Bucureşti, Căsuţa poştală 134—135, sau la reprezentanţii săi din străinătate.

Manuscrisele, cărţile şi revistele pentru schimb, precum şi orice corespondenţă se vor trimite pe adresa comitetului de redacţie al « Revistei de etnografie şi folclor ».

« *La Revue d'etnographie et de folklore* » paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — F. F., 49, — DM 40.

Toute commande à l'étranger sera adressée à Centrala cărţii, Oficiul de comerţ exterior, Boîte postale 134—135, Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
Bucureşti

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 1970 Nr. 5

SUMAR

Pag.

STUDII

ADRIAN VICOL, Contribuţii la cercetarea monografică a ţambalului . . 355

LIA STOICA-VASILESCU, Paparuda 375

IOSIF HERŢEA, Cîteva observaţii asupra repertoriului de colinde al comunei Boişoara-Vîlcea 395

MATERIALE

RADU DON, Practici magice în comuna Sviniţa 417

NOTE ŞI DISCUŢII

ION VLĂDUŢIU, Conferinţa internaţională pentru Atlasul etnografic al Europei 423

TIBERIU ALEXANDRU, Cronica discului 425

RECENZII

Arta populară de pe Valea Bistriţei, Bucureşti 1969 (Cornelia Belcin) 431

Фольклор как искусство слова, vol. II, Moscova, 1969 (Nicolae Roşianu) . 433

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám: ....

Rev. etn. folc., Tom. 15. nr. 5, p. 353–436 Bucureşti, 1970

REVUE D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 1970 N° 5

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

ADRIAN VICOL, Contribution à l'investigation monographique du tympanon 355

LIA STOICA-VASILESCU, Paparuda 375

IOSIF HERŢEA, Quelques remarques sur le répertoire des cantiques de Noël de la localité Boişoara-Vîlcea 395

MATÉRIAUX

RADU DON, Pratiques magiques dans la Commune de Sviniţa . . . 417

NOTES ET DISCUSSIONS

ION VLĂDUŢIU, Conférence internationale pour l'Atlas Ethnographique de l'Europe 423

TIBERIU ALEXANDRU, Chronique du disque 425

COMPTES RENDUS

Arta populară de pe Valea Bistriţei, Bucureşti 1969 (Cornelia Belcin) . . 431

Фольклор как искусство слова, vol. II, Moscou, 1969 (Nicolae Roşianu) 433

Rev. d'ethn. folk., Tome. 15, no. 5, p. 353–436 Bucarest, 1970

CONTRIBUȚII LA CERCETAREA MONOGRAFICĂ A ȚAMBALULUI *

ADRIAN VICOL

În literatura noastră de specialitate, țambalului i s-a acordat un loc destul de modest, cu toată importanța pe care o are în diferitele formații de muzică populară românească.

Prima și de fapt unica descriere mai amănunțită a acestui instrument o găsim în lucrarea sintetică a lui Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român* [1]. Vorbind în genere despre instrumentele populare românești, autorul consideră *țambalul* ca unul dintre cele mai vechi ,,instrumente propriu-zis populare'' [2], făcînd totuși parte dintre instrumentele muzicale împrumutate de poporul român [3] și folosite de muzicanții populari profesioniști (lăutari) [4].

Spațiul limitat nu ne permite să ne oprim asupra contradicțiilor, neclarităților sau lacunelor care reies din parcurgerea diferitelor izvoare istorice referitoare la originea și răspîndirea țambalului la noi, începînd cu secolul XV [5]. Vom reține însă din lucrările citate mai sus (v. nota 1) două concluzii cu caracter general, care ne-au stimulat la realizarea studiului de față. Avem în vedere, în primul rînd, aprecierea unanimă că *„deosebirile dintre acordajul unguresc și cel românesc nu sînt esențiale”*[6]. În al doilea rînd, reținem concluzia lui C. Gh. Prichici potrivit căreia „frecvența mai accentuată” a țambalului în Oltenia și Muntenia, în a doua jumătate a secolului trecut, trebuie explicată „prin influența directă exercitată de Banat și Ardeal, unde instrumentul era cunoscut pe scară intensă”, considerînd în același timp că „Banatul și Ardealul foloseau acest instrument [...] pe cale directă, venită de la Unguri” [7].

---

* Articolul prezent este rezumatul unui studiu mai amplu, aflat în manuscris ; tema lui a făcut obiectul unor comunicări în sectorul muzical al Institutului de etnografie și folclor.

[1] Tiberiu Alexandru, *Instrumentele muzicale ale poporului român*, Editura pentru Literatură și Artă, București, 1956 (vezi cap. *V — Instrumente cordofone. A. Cu coarde lovite. Țambalul*. pag. 97 — 104 și exemplele muzicale nr. 49 și 80).

În afară de această lucrare, Const. Gh. Prichici a publicat în revista ,,Muzica'' (București, 1952, nr. 8 — 9, p. 131 — 139) un articol intitulat *Țambalul*, ocupîndu-se mai mult de aspecte ce ar putea interesa pe compozitori.

Tot Const. Gh. Prichici a scos și un prim volum al unei *Metode de țambal* (Editura pentru Literatură și Artă, f. 1., [1956]). După cum aflăm din introducere, lucrarea a fost proiectată *în două volume*, dar volumul II nu a mai apărut. În felul acesta au rămas neîmplinite o seamă de promisiuni făcute în vol. I, de multe ori tocmai acelea care trebuiau să justifice apariția la noi a unei astfel de *Metode* (aspectele caracteristice ale muzicii populare românești executate la țambal, tehnica de execuție specifică a țambalagiilor noștri etc.).

[2] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, p. 10.

[3] *Ibidem*, p. 9.

[4] *Ibidem*, p. 11.

[5] Cititorul interesat de aceste laturi ale problemei poate consulta atît lucrarea lui Tiberiu Alexandru (mai ales p. 13, 14, 107, 143) și articolul lui C. Gh. Prichici (p. 131), cît

Cercetarea sistematică a acestui instrument ne-a dus la concluzii diferite de cele menționate mai sus.

★

Ideea de a întreprinde un studiu monografic asupra țambalului românesc s-a născut dintr-o întîmplare, cu prilejul unei cercetări care a avut un scop cu totul diferit de cît studierea instrumentelor populare. În timp ce culegeam cîntece epice, în Muntenia, chestionînd țambalagiul care acompania pe cîntărețul nostru de balade asupra acordajului folosit de el, ne-am pomenit în fața unui termen nou : „acord transport”.

Probabil că simpla consemnare conștiincioasă a noului tip de acordaj ar fi epuizat subiectul, dacă informatorul nu ar fi stăruit asupra unor comparații ale acordajului „transport” cu celelalte cunoscute, comparații care aveau aparențe contradictorii. Astfel, cercetătorul se afla într-un impas, ce nu putea fi depășit decît prin înțelegerea „contradicțiilor” sesizate ; iar pentru a înțelege nu a existat altă cale decît cercetarea.

Consultarea bibliografiei, menționată mai sus, nu ne-a deschis nici o fereastră spre înțelegerea problemei care ne preocupa, deoarece nu oferea nici o mențiune despre *diferența calitativă* a celor două acordaje, ci dimpotrivă. Totuși, trebuie să recunoaștem că de fapt lucrarea lui *Tiberiu Alexandru* a fost aceea care ne-a permis să studiem *in vitro* deosebirile existente între cele două acordaje „cunoscute”, punîndu-ne la dispoziție, petru prima oară, un *acordaj „românesc*” al unui țambal mic. Ipotezele pe care le-am putut elabora în această fază a cercetării „de laborator” le-am verificat apoi „pe viu”, concluziile la care am ajuns dovedindu-se chiar surprinzătoare ; în același timp ni s-a oferit și posibilitatea de a explica și rațiunea celui de al treilea tip de acordaj descoperit, numit „transport”.

Pentru claritatea expunerii, ne permitem să reamintim cîteva din caracteristicile de bază ale instrumentului, privind dispoziția coardelor pe tabla de rezonanță, observate și evidențiate cu rigurozitate în *Instrumentele muzicale ale poporului român*.

și direct lucrările mai vechi la care autorii menționați fac adesea trimiteri : Fr. J. Sulzer, *Geschichte des transalpinischen Daciens*, Wien, Gräffer, 1782 ; Fr. Liszt, *Des bohémiens et de leur musique en Hongrie*, Nouvelle édition, Leipzig, Breitkopf-Härtel, 1881 ; Mihai Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicei la români*, București, 1928 etc.

[6] (Subl. ns.) „... Deosebirile dintre acordajul „unguresc” și cel „românesc” nu sînt esențiale, rezumîndu-se în fond la orînduiri diferite ale coardelor” (T. Alexandru, *op. cit.*, p. 102—103) ; „ Acordajul [românesc] diferă de cel unguresc printr-o altă dispoziție a coardelor, dar cu toate acestea deosebirile nu sînt esențiale” (C. Gh. Prichici, *Țambalul, op. cit.*, p. 131).

[7] C. Gh. Prichici, *Țambalul*, p. 131.

În figura de mai jos (v. fig. 1) sînt reprezentate cele patru căluşuri obligatorii la toate ţambalurile româneşti, fie mari sau mici, indiferent de tipul de acordaj [8]. Căluşurile (1) şi (2) sprijină coarde care vibrează pe toată lungimea lor; căluşul (3) împarte coardele pe care le sprijină

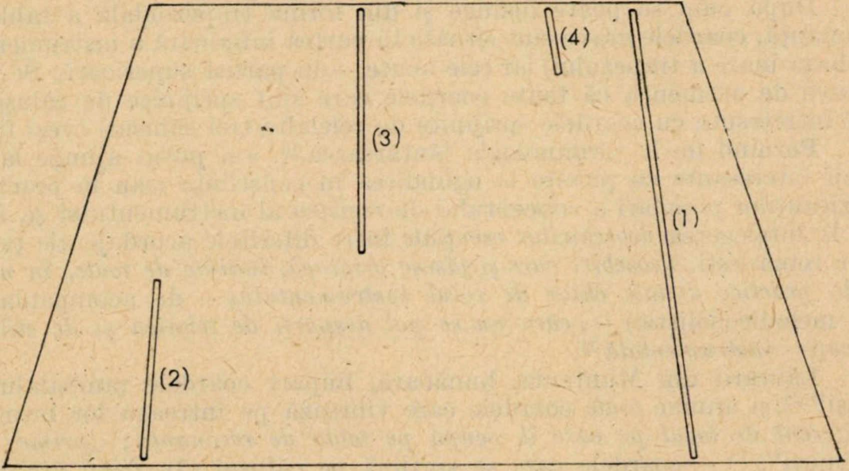


Fig. 1 — Căluşurile principale ale ţambalului.

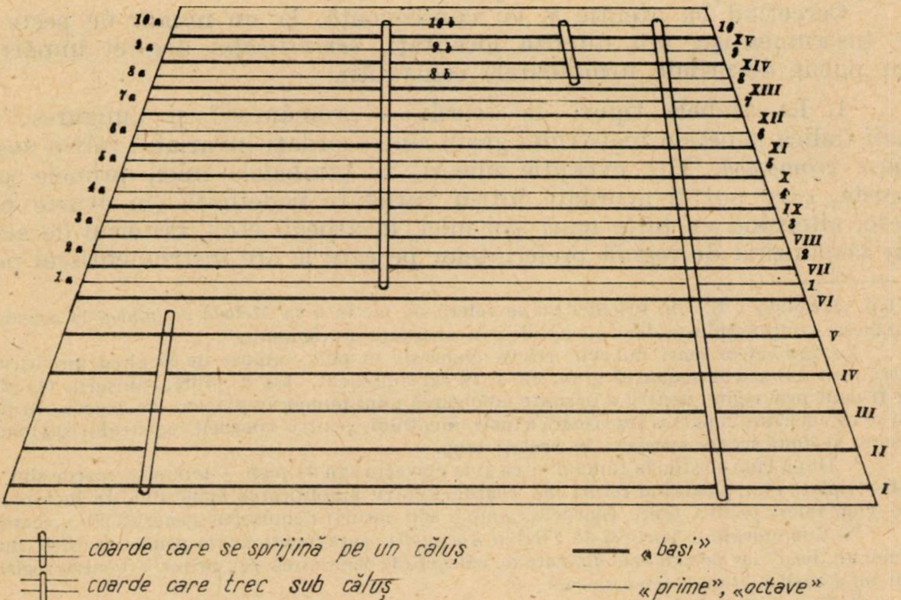

10a
9a
8a
7a
6a
5a
4a
3a
2a
1a
10b
9b
8b
10
XV
9
XIV
8
XIII
7
XII
6
XI
5
X
4
IX
3
VIII
2
VII
1
VI
V
IV
III
II
I
coarde care se sprijină pe un căluş
coarde care trec sub căluş
«başi»
«prime», «octave»

Fig. 2 — Coardele I ÷ XV, başi; 1, 1a ÷ 7,7 a, ,,primuri' 8, 8a, 8b ÷ 10,10a, 10b, ,,octave" ; (coardele VII ÷ XV au în genere un acordaj cromatic fix).

---

[8] Tiberiu Alexandru publică pentru prima oară în literatura de specialitate acordajul complet al unui ţambal mic ,,românesc" (vezi *loc. cit.*) alături de acordajul clasic al ţambalului

în două segmente inegale, în raport de 3: 2, de unde rezultă pentru fiecare coardă [9] două sunete la interval de cvintă (perfectă sau micşorată — vezi mai jos); căluşul (4), împreună cu porţiunea care-i corespunde din partea superioară a căluşului (3), împarte coardele în trei segmente, de unde rezultă trei sunete diferite pentru fiecare coardă.

După cum se poate deduce şi din forma trapezoidală a tablei de rezonanţă, coardele grave sînt situate în partea inferioară a instrumentului (la baza mare a trapezului) iar cele acute — în partea superioară. Se poate deduce de asemenea că toate coardele care sînt sprijinite de căluşul (1) sînt întreţesute cu coardele sprijinite de celelalte trei căluşuri (vezi fig. 2).

Pornind de la terminologia lăutărească [10], am putut ajunge la concluzii interesante cu privire la oglindirea în conştiinţa (sau în practica?) muzicanţilor populari a conceptului de *registru* al instrumentului şi, implicit, la înţelegerea *deosebirilor esenţiale* între diferitele acordaje ale ţambalelor româneşti, *deosebiri care-şi găsesc originea, înainte de toate, în necesităţile practice dictate chiar de rolul instrumentului* — de acompaniament sau melodic (solistic) —, *care nu se pot despărţi de tehnica şi de stilul de execuţie instrumentală* [11].

Lăutarii din Muntenia, bunăoară, împart coardele ţambalului în: ,,başi'' [12], şi anume *toate* coardele care vibrează pe întreaga lor întindere, *indiferent de locul pe care îl ocupă pe tabla de rezonanţă*; *,,prime''* (sau ,,primuri'') [13] — coardele care se sprijină pe căluşul (3), *fiind divizate în două segmente*; *,,octave''* [14] — coardele care sînt divizate, cu ajutorul căluşurilor (3) şi (4), în *trei segmente.*

Cercetînd cu atenţie şi cu consecvenţă, la un număr de peste 20 de instrumentişti din diferite localităţi, *semnificaţia* acestei împărţiri, am putut desprinde următoarele constatări.

1. La ambele tipuri de acordaj — ,,românesc'' şi ,,unguresc'' — *başii* (adică sunetele registrului grav) sînt acordaţi invariabil într-o *succesiune cromatică.* Fac excepţie uneori, la ţambalele mici, primele şase coarde, care pot fi acordate într-o varietate nedefinită (în cvarte perfecte, alternînd cu terţe mari sau mici, în arpegii etc.), criteriul de acordaj răspunzînd de regulă preferinţelor pe care le are instrumentistul pen-

---

de tip ,,Schunda''. C. Gh. Prichici nu se referă de loc în a sa *Metodă de ţambal* la acordajul românesc, mulţumindu-se doar cu publicarea acordajului ,,Schunda''.

La ţambalele mari intervin cîteva elemente în plus, impuse de lărgirea ambitusului instrumentului atît în registrul grav, cît şi în cel supraacut. Aşa de pildă, căluşurile (1) şi (2) vor fi mult prelungite, pentru a permite adăugarea unui număr important de coarde. În plus, mai apar un căluş în partea superioară a instrumentului, pentru coardele registrului supraacut, precum şi două scoabe speciale, în acelaşi scop.

[9] După cum se ştie, la ţambal — ca şi la clavecin sau la pian — anumite coarde sînt dublate, triplate etc., alcătuind *coruri* de coarde, pentru amplificarea sunetului. În lucrarea de faţă vom folosi pentru toate coardele (simple sau coruri) denumirea generică de ,,coardă''.

[10] Comunicată în parte şi de *Tiberiu Alexandru*, care menţionează pentru coardele grave termenul ,,başi'' iar pentru cele divizate de căluşul (3) denumirea de ,,prime''. Pentru registrul acut nu a găsit nici un termen special.

[11] Vom vedea mai jos că la muzicanţii de oraş din Transilvania, care cunosc numai acordajul ,,unguresc'', terminologia ţine seama de cu totul alte criterii.

[12] Numerotate pe fig. nr. 2 cu cifre *romane.*

[13] Numerotate cu cifre *arabe.* Pentru coardele divizate în mai multe segmente am păstrat *acelaşi număr de ordine,* din necesitatea de a desemna fiecare coardă cu o singură cifră (deci 1, 1a ; 2, 2a etc.).

[14] Numerotate în continuarea coardelor registrului mediu (8, 8a, 8b ; 9, 9a, 9b etc.).

tru anumite „tonalităţi"[15]. La acordajul „unguresc", probabil sub influenţa acordajului „tipizat" al ţambalelor mari „Schunda", şi ţambalele mici păstrează o mai mare stabilitate în acest registru, mai ales la lăutarii din Transilvania. La acest tip de acordaj ultimul „bas" dinaintea „primelor" este de obicei **fa diez** în timp ce la acordajul „românesc"

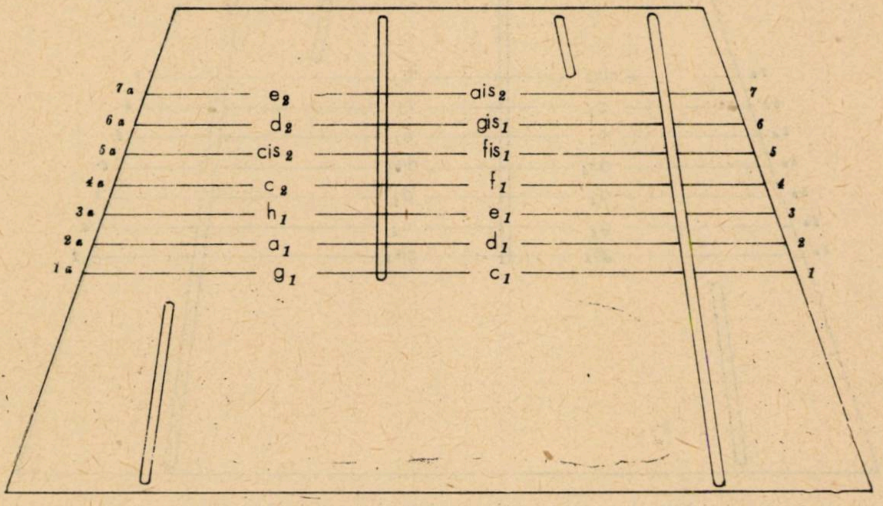


Fig. 3 — Acordajul, „unguresc", registrul mediu.

el este re . De multe ori, la ţambalele mici, ale *lăutarilor de la sate*, pot lipsi 1—3 coarde din registrul grav — tendinţă mai frecventă însă la acordajul „românesc".

2. „*Primele*" (sau „primurile"), alcătuite de obicei din 7 coarde, (excepţional ±1) reprezintă *registrul mediu* al instrumentului şi cuprinde în principiu *do*^{1} — *do*^{2} cromatic (vezi mai jos). **Acesta este registrul care constituie principalul element diferenţiator al tuturor tipurilor de acordaj,** prin succesiunea sunetelor acestui registru pe tabla de rezonanţă. Într-adevăr, comparînd succesiunile coardelor acestui registru la cele două tipuri de acordaj, vom constata că ele se supun unor principii diferite : acordajul „unguresc" se caracterizează prin *succesiunea diatonică,* în timp ce acordajul „românesc" prin cea *cromatică* (vezi fig. 3, resp. fig. 4). De aceea, succesiunea sunetelor acestui registru este foarte stabilă la toate tipurile de acordaj, constituind *elementul invariabil obligatoriu, deci esenţial,* al fiecărui tip.

De altfel, deosebirea între cele două acordaje este confirmată şi de faptul că în timp ce la acordajul „românesc" *cromatismul* octavei *do* ^{1} — *do* ^{2} este complet, la cel „unguresc" acest cromatism este incomplet. De aici rezultă încă o deosebire a celor două acordaje : la cel ,,românesc" toate coardele registrului mediu (toate ,,primele") sînt acordate în cuvinte perfecte ; la cel ,,unguresc" numai cinci cupluri se prezintă sub forma cuvintelor perfecte, două fiind la interval de cvintă micşorată (vezi fig. 3).

---

[15] Ţambalul fiind un instrument cu acordaj fix, pregătirea tehnică a executantului are de spus un cuvînt greu în posibilitatea lui de a cînta cu aceeaşi uşurinţă în orice tonalitate.

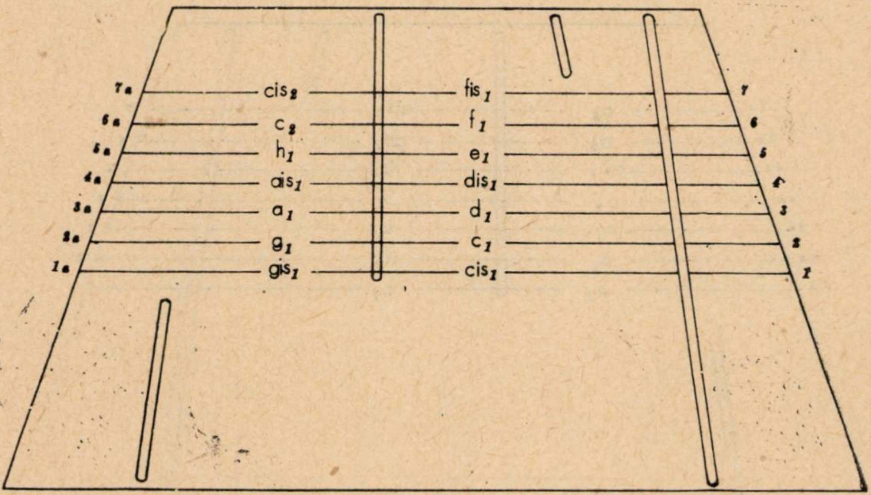


Fig. 4 — Acordajul ,,românesc", registrul mediu.

Abia ţambalele mari de tip ,,Schunda" vor completa cromatismul acestui registru, influenţînd mai tîrziu şi acordajul ţambalelor mici din Transilvania.

3. ,,*Octavele*" reprezintă *registrul acut* al instrumentului (pentru registrul supra-acut lăutării nu au un termen aparte). La ţambalagiii din Transilvania, chiar şi la cei de la ţară care au mai păstrat ţambalul mic, şi acest registru imită acordajul ţambalelor mari ,,Schunda". Dimpotrivă, la ţambalele acordate ,,româneşte", el este de cele mai multe ori descompletat, fiind folosit doar parţial (din cauza dificultăţilor tehnice pe care le ridică la instrumentiştii cu o pregătire mediocră). Astfel, din cele trei coarde (împărţite în cîte trei segmente) pe care le conţine în mod obişnuit acest registru, pot lipsi una sau două coarde ; chiar dacă numărul coardelor este complet, din cele nouă sunete sînt acordate numai cîteva şi anume cele care sînt mai des folosite de instrumentistul respectiv, în funcţie de ,,tonalităţile" preferate (aşa cum s-a văzut şi la acordajul ,,başilor")[16].

Şi la acest registru acut se remarcă deosebirile dintre cele două acordaje cunoscute din descrierea registrului mediu, în ce priveşte succesiunea coardelor, deşi cele două principii nu mai apar cu aceeaşi ,,puritate".

---

[16] Acordarea celor trei segmente, numai cu ajutorul unui singur punct de acordare, este desigur foarte dificilă, poziţia celor două căluşuri avînd o importanţă hotărîtoare asupra acurateţei fiecărui segment în parte. De aceea, de multe ori lăutarul deplasează unul din căluşurile respective, prin încercări succesive, pînă la obţinerea sunetului dorit.

Putem vorbi mai mult de caracterul *predominant* al principiului *cromatic* de succesiune a coardelor registrului acut la acordajul „românesc" ; la cel „unguresc" predomină principiul *diatonic* (vezi fig. 5).

Importanţa celui de al treilea tip de acordaj al ţambalelor româneşti — „*acordul transport*" — va fi mai bine înţeleasă dacă vom analiza în prealabil legătura strînsă între fiecare tip de acordaj arătat mai sus şi tehnica, stilul de execuţie şi, în ultima instanţă, rolul solistic sau de acompaniament al ţambalului acordat într-un fel sau altul.

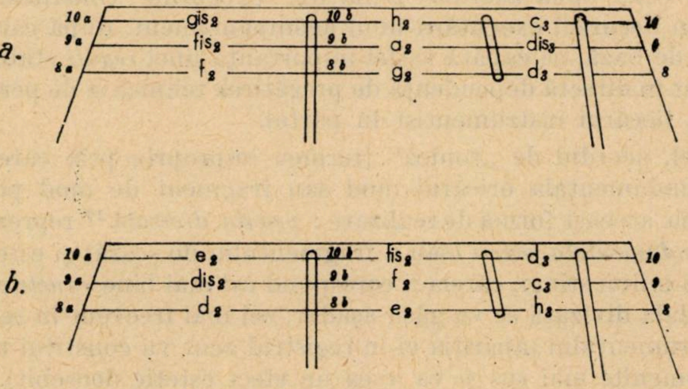


Fig. 5 — Registrul acut : a) acordajul „unguresc" ; b) acordajul „românesc".

Se ridică, într-adevăr, întrebarea : care poate fi explicaţia existenţei simultane a mai multor tipuri de acordaj la ţambalul nostru, de ce continuă lăutarii să folosească acordaje atît de diferite, pe un teritoriu geografico-etnografic relativ restrîns ?

Am încercat să găsim răspuns la această întrebare, urmărind cu atenţie „interpretarea vie" a ţambalagiilor noştri şi, prin diferite experimente, am căutat să determinăm o eventuală interdependenţă între tipul de acordaj, tehnica de execuţie, stilul şi rolul instrumentului nostru în „ansamblurile" în care este folosit.

În acest scop, a fost necesară studierea *profilului concret* al diferitelor acorduri, în cazul în care ţambalului îi revine în principal rolul de *instrument acompaniator* — aşa cum se întîmplă cel mai frecvent în regiunile Olteniei, Munteniei şi Moldovei. Nu ne-am aşteptat, desigur, ca o astfel de „observare directă" să ducă la descoperiri noi în privinţa *funcţiilor ritmice* cunoscute, care primează asupra celor armonice. (Din această cauză pretenţiile armonice ale soliştilor, ca şi ale acompaniatorilor, sînt cu totul infime). Se poate de altfel stabili, pe bază statistică, frecvenţa copleşitoare, în aceste regiuni, a acordurilor de „tonică" (vezi mai jos) împreună cu „soţurile" lor, acestea din urmă avînd întotdeauna (în limbajul lăutăresc) sens de acord de „dominantă" cu septimă, realizat uneori fără fundamentală. Acest material armonic de acompaniament este caracteristic, bineînţeles, în zonele amintite, şi pentru ţambal.

Dacă în ce priveşte materialul armonic experimentele noastre nu au dus la descoperirea nici unui element nou, nu acelaşi lucru se poate spune şi despre *realizarea concretă* la ţambal a acestor două acorduri principale de care se serveşte lăutarul la acompanierea oricărei melodii populare, fie de joc, fie aparţinînd altor genuri muzicale.

Observaţiile efectuate ne-au permis să stabilim *forma preferată* de realizare a celor două acorduri amintite, excepţiile constituind *variaţii pasagere*, în decursul executării unui acompaniament, după care se revine la schema de bază, ce capătă astfel importanţa unei *reguli* stabile. (Aceste variaţii sînt în directă dependenţă de pregătirea tehnică şi de personalitatea artistică a fiecărui instrumentist în parte).

Astfel, acordul de ,,tonică” (termen impropriu prin care înţelegem de fapt fundamentala oricărui mod sau fragment de mod popular) are întotdeauna aceeaşi formă de realizare : *pedala divizată* [17] reprezintă întotdeauna *fundamentala scării* (sau a fragmentului de scară) şi este executată cu bagheta mîinii stîngi, căreia îi corespund cel mai bine *sunetele registrului mediu*. Pedala divizată se va găsi, aşadar, cel mai frecvent în registrul mediu al instrumentului (apariţia ei în registrul acut va constitui una din excepţiile pomenite mai sus şi va avea un efect estetic deosebit). *Figurarea armonică* a acordurilor este executată în general de bagheta dreaptă. Acestei baghete îi corespund cel mai bine *coardele registrului grav*, adică ,,başii” [18], prin poziţia pe care o au pe tabla de rezonanţă (după cum am văzut, marea majoritate a acestor coarde este sprijinită de căluşul (1) din partea dreaptă a instrumentului). Şi aici se impune aceeaşi precizare ca şi la punctul precedent : specializarea mîinii drepte şi la registrul grav priveşte *media generală* desprinsă din *tehnica instrumentală obişnuită*, dar care poate fi îmbogăţită de virtuoşii instrumentului prin variaţii nelimitate.

Figurarea armonică a ,,başilor” îşi are şi ea *formele preferate* (care se deosebesc uneori de la ţambalul mare la cel mic sau de la un tip de acordaj la altul), dar rolul său principal este realizarea acordului, chiar dacă mersul ,,vocii” nu ocoleşte notele de pasaj, ce-i conferă uneori un rudiment melodic.

Iată cîteva exemple de realizare concretă a acestor acorduri de ,,tonică”, pentru diferite ,,ţiituri”[19].

---

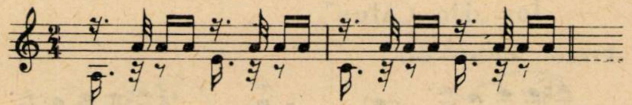
[17] C. Gh. Prichici, *Ţambalul*, op. cit. — În tehnica de execuţie a ţiiturilor se foloseşte emiterea consecutivă a sunetelor (cu excepţia aşa-numitului acompaniament ,,nemţesc”) creîndu-se armonii figurate. Pentru realizarea acestora, mîna dreaptă execută timpii accentuaţi iar cea stîngă contratimpii, care au denumirea generică de ,,bătaie”, constituind de fapt *o pedală divizată*. (Referitor la asta vezi şi T. Alexandru, *op. cit.*, p. 102.)

[18] În aceasta constă poate explicaţia repetării unor sunete la coarde diferite, fiecare avînd o *funcţie* diferită în realizarea acompaniamentului.

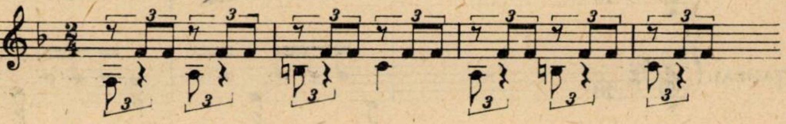
[19] a) Ţiituri de horă ; b) Ţiituri de sîrbă.

În principiu ,,basul” determină *poziţia acordului* figurat. La ţambalele mari poziţia acordului este mai variată, cea de *terţă* fiind în egală măsură uzitată. Pe de altă parte, la figurarea acordurilor, ,,basul” dobîndeşte o independenţă contrapunctică relativă, cu scheme preferate, din care nu lipsesc nici sunetele de pasaj, străine de acord, care reprezintă rudimente (adeseori şablonizate) de ,,polifonie” ale acompaniamentului.

a.



b.



Acordul de „dominantă” se deosebeşte *şi* în principiu de cel de „tonică”, în sensul că întotdeauna este conceput ca un acord de *septimă*, astfel fiind net diferenţiat de acordurile majore oarecare. Caracterul său *subordonat* faţă de acordul de „tonică” este pus în evidenţă şi prin terminologia folosită de toţi lăutarii: acordul de „dominantă” nu are un nume al său, propriu, ci este desemnat ca „soţul” acordului respectiv de „tonică” („C dur” sau „c mol” = acord de tonică; „soţ de C” = acord de dominantă de do major sau do minor[20]). Este totuşi curios că prezenţa septimei în figurarea acordului de „dominantă” nu este obligatorie; prin mersul rapid sau prin motivul restrîns al melodiei solistice (ce s-ar cere acompaniat cu acest acord), figurarea armonică nu mai ajunge să intoneze şi „septima”. Caracterul determinant al acestui acord, executat la ţambal, constă în faptul că, spre deosebire de acordul de tonică, *pedala divizată* intonează *terţa majoră* a acestui acord, adică „sensibila” „tonicii”.

Această manieră de realizare a acordului respectiv — cu valoare de schemă invariabilă — este cu atît mai interesantă, cu cît „sensibila” apare şi la „dominantele” unor scări, a căror septimă nu este majoră, ci minoră. „Falsa relaţie”, care se creează între *subtonul* conţinut de melodie şi presupusa „sensibilă” din acordul de „soţ” al acompaniamentului, nu supără pe nimeni, deşi ea apare cu pregnanţă, tocmai pentru că „sensibila” este intonată cu insistenţă pe pedala divizată, ce se găseşte în registrul mediu al instrumentului. Şi acest fapt aduce încă un argument pentru a sublinia preponderenţa rolului ritmic al „ţiiturilor” de ţambal, din aceste regiuni.

Pentru a ilustra cele afirmate mai sus, reproducem un fragment de melodie cîntată la vioară, cu acompaniament de ţambal[21].

---

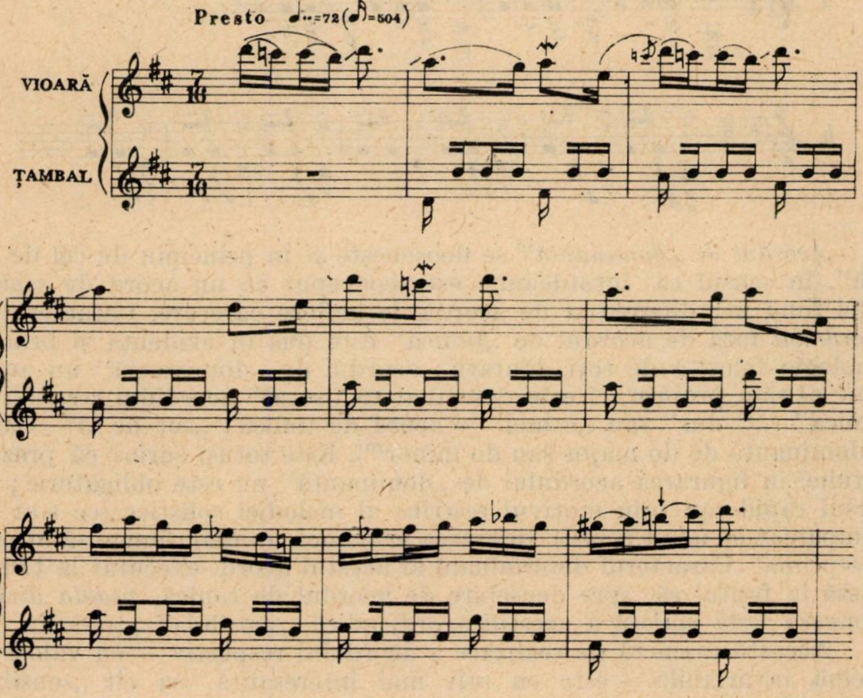
[20] Să notăm că şi în alte părţi o astfel de concepţie se manifestă la fel de pregnant. Aşa de pildă la muzicanţii năsăudeni « acordurile de septimă de dominanţă se numesc „jumătate”, adăugîndu-se denumirea fundamentalei acordului în care se rezolvă. Deci „jumătate de C” este acordul major de septimă construit pe sol, treapta a cincea a lui do major, în care se rezolvă » (vezi Gottfried Habenicht, *Acompaniamentul tarafurilor năsăudene*, în „Revista de etnografie şi folclor”, tom. IX, 1964, nr. 2, p. 165.

[21] Tiberiu Alexandru, *op. cit.*, exemplul muzical nr. 80, p. 287 — 288. (AIEF, disc 1405 Ia, Merenii de Sus, inf. Mitică Burcea şi Florea N. Burcea, culeg. C. Brăiloiu, Tiberiu Alexandru, 1941, transcris de Pascal Bentoiu).

Din economie de spaţiu am renunţat la reproducerea celui de-al treilea instrument, contrabasul.

N. B. În fişa culegătorului nu se menţionează tipul de acordaj al ţambalului. Din poziţia acordurilor putem deduce însă că este vorba despre „acordul unguresc”, deoarece succesiunea cromatică *do diez—re* apare doar la acordajul unguresc în octava a 2-a, aşa cum se prezintă în exemplul nostru.

Joc „din Căluş"



Acum, după ce am văzut modalităţile de realizare concretă a celor două acorduri principale, care stau la baza „ţiiturilor" din zonele amintite, nu va fi greu să generalizăm observaţiile noastre, pentru a obţine schema *esenţială* a execuţiei tehnice, care justifică însăşi *dispoziţia cromatică* a *coardelor* registrului mediu al ţambalului acordat „româneşte".

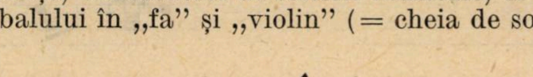
Într-adevăr, dacă *pedala divizată* a acordului de „tonică" se găseşte chiar pe *fundamentala* scării, adică chiar pe „tonică", în timp ce la acordul de „dominantă" aceeaşi pedală intonează invariabil „sensibila" scării (chiar dacă ea nu este conţinută în modul natural respectiv), atunci intervalul dintre cele două pedale va fi de o *secundă minoră.* Acordajul cromatic al ţambalului „românesc" devine astfel extrem de avantajos pentru realizarea trecerii de la un acord la altul, deplasarea pe coarde a mîinii stîngi fiind minimă, între două coarde vecine. Cu alte cuvinte, pentru realizarea „ţiiturilor", la ţambalul acordat „româneşte", mîna stîngă va executa mişcări repetate, rapide, de divizare a pedalei, fiind însă scutită de deplasările largi pe tabla de rezonanţă, la schimbarea acordurilor ; mîna dreaptă, în schimb, va executa deplasări destul de largi pentru figurarea acordului (notele de pasaj despre care am amintit au desigur şi rolul de a reduce din amplitudinea acestei deplasări a mîinii drepte), dar într-un tempo mult mai rar. În felul acesta „specializarea celor două mîini diferă, iar acordajul „românesc" pune în evidenţă tocmai această tehnică diferită a celor două mîini.

Să trecem în Transilvania, unde singurul tip de acordaj existent în zilele noastre este cel ,,unguresc''.

În prima parte a studiului nostru am văzut că la acest acordaj registrul mediu se caracterizează prin succesiunea *diatonică* a coardelor. De aceea, intervalele de *secundă minoră* (în afara celor diatonice *mi-fa* şi *si-do*), se află dispuse la coarde îndepărtate. Pentru realizarea efectului stilistic cerut de ,,ţiiturile'' de dincoace de Carpaţi, mîna stîngă ar trebui să facă, la acest acordaj, mişcări foarte ample. Apare evident că existenţa acordajului ,,unguresc'' ar fi fost de mult periclitată dacă maniera de acompaniament şi rolul instrumentului ar fi fost şi aici identice cu cele cunoscute în vechile provincii româneşti de dincoace de Carpaţi. În Transilvania, după cum se ştie, ţambalul are însă un pronunţat caracter *melodic*. Cînd acompaniază melodiile lirice ardeleneşti sau bănăţene (impropriu numite chiar şi de lăutari ,,doine''), el *urmăreşte melodia solistului*, reluînd, repetînd sau înflorind *motive din melodia solistică*, ba chiar fraze întregi melodice, mai ales în timpul lungilor *fermato*-uri ale acestor melodii tărăgănate. Contramelodiile, adesea bogat ornamentate, cu pasagii figurate melodic şi armonic, transformă aici ţambalul într-un partener egal al solistului sau al celorlalte instrumente cu funcţie contrapunctică. Rolul melodic al ţambalului se manifestă aici în egală măsură şi la acompanierea *melodiilor de joc*, unde de asemenea urmăreşte linia melodică propriu-zisă, uneori în terţe şi sexte paralele, completînd-o cu figuraţii armonice.

Nu este greu de înţeles că pentru acest stil, foarte asemănător cu cel folosit de lăutarii unguri, în acompaniamentul melodiilor ungureşti, *acordajul diatonic* ,,unguresc'' este mult mai avantajos ! Dimpotrivă, pentru realizarea acestui stil, ţambalul ,,românesc'' acordat cromatic ar întîmpina dificultăţi mult mai mari, prin depărtarea considerabilă a intervalelor de pe tabla de rezonanţă.

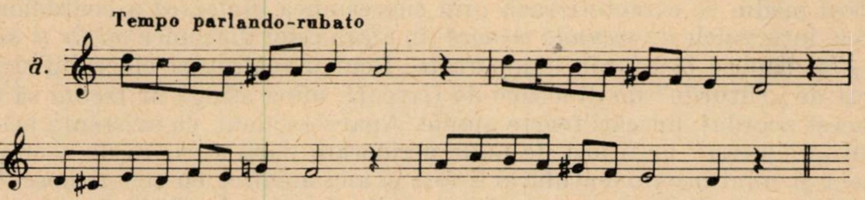
Pe de altă parte, *însăşi tehnica de execuţie*, impusă de acest stil, diferă în mod substanţial de cea cunoscută la ,,ţiiturile'' obişnuite, care a dus la ,,specializarea'' particulară a fiecărei baghete. Rolul melodic al ţambalului în Transilvania şi în Banat reclamă, din contră, *perfecţionarea egală* a ambelor baghete, realizarea unui pasaj melodic necesitînd folosirea alternativă, în mod egal, a fiecărei mîini. Poate de aceea la lăutarii ardeleni şi bănăţeni noţiunea de *registru* aproape nu există. În schimb, probabil sub influenţa lăutarilor de la oraşe, cunoscători ai scrierii muzicale, ei împart tabla de rezonanţă a ţambalului în ,,fa'' şi ,,violin'' (= cheia de sol), adică

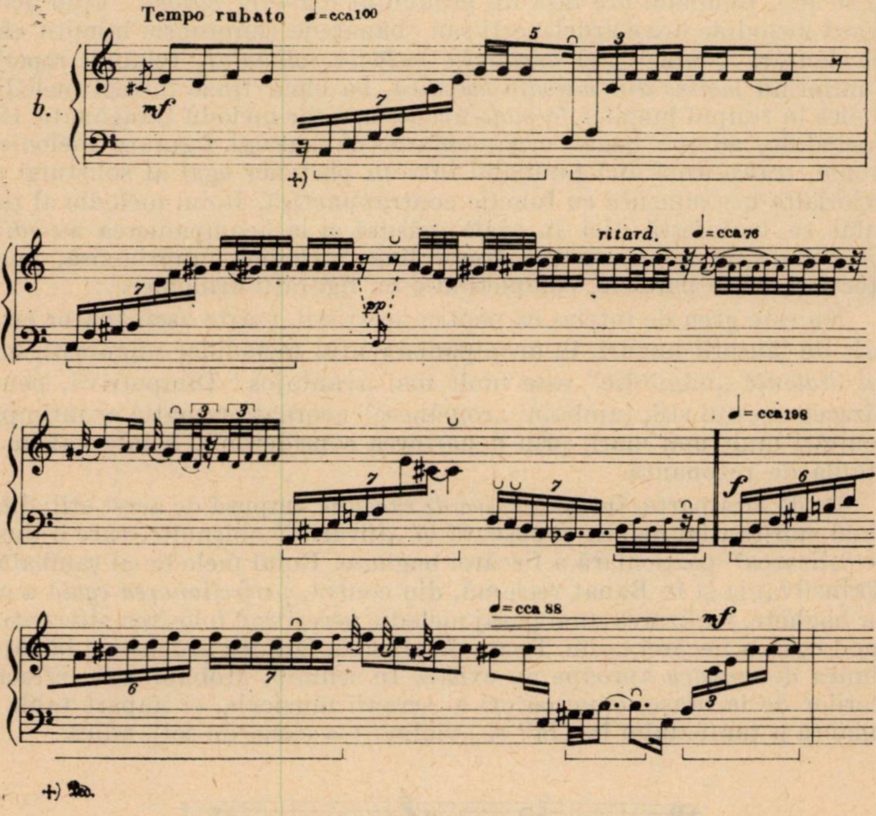


Sárosi Bálint publică în a sa monografie a instrumentelor populare maghiare [22] versiunea simplă a unei melodii (a) şi realizarea ei solistică (b) la ţambal, cu scopul de a exemplifica acest stil. Reproducem mai jos un fragment din această notaţie.

---

[22] Sárosi, Bálint, *Die Volksinstrumente Ungarns*, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik [1967] (*Handbuch der europäischen Volksmusikinstrumente*. Herausgegeben vom Institut für deutsche Volkskunde Berlin in Zusammenarbeit mit dem Musikhistorischen Museum Stockholm durch Ernst Emscheimer und Erich Stockman. Serie I. Band I.), p. 44 — 45.





Am insistat asupra celor două stiluri de execuţie atît de diferite la ţambalele din Transilvania şi Banat, pe de o parte, şi la cele din Oltenia, Muntenia şi Moldova, pe de altă parte, pentru a sublinia interdependenţa strînsă ce există între tipul de acordaj, stil de execuţie şi rolul preponderent — ritmic sau melodic — al instrumentului nostru. Această interdependenţă ne obligă însă, la rîndul ei, să formulăm următoarea întrebare : poate fi admisă oare una şi aceeaşi sursă de împrumut pentru două tipuri de acordaj cu totul diferite, fiecare corespunzînd unor necesităţi stilistice, tehnice etc., fundamental deosebite ? Credem că acum, după cele constatate mai sus, răspunsul nu poate fi echivoc : *acordajul ţambalului „românesc" ca şi tehnica instrumentală, stilul de execuţie şi rolul preponderent al instrumentului fiind fundamental deosebite de cel „unguresc", trebuie să admitem că originea ţambalului de dincoace de Carpaţi este şi ea diferită de cea din Transilvania şi Banat.*

Vom vedea, de altfel, că această concluzie va fi întărită atunci cînd vom trece sumar în revistă formele de acordaj existente la ţambalele din diferite ţări ale Europei, centrale şi occidentale, toate caracterizate prin *principiul diatonic* al succesiunii coardelor de pe tabla de rezonanţă, care se apropie foarte mult de acordajul „unguresc", dar care nu are nimic comun cu acordajul cromatic al ţambalului „românesc".

★

Concluziile care s-au putut desprinde din analiza comparativă a celor două tipuri de acordaj — „românesc" şi „unguresc" — împreună cu implicaţiile de ordin stilistic, tehnic etc., ale fiecăruia, ne permit ca, în sfîrşit, să trecem la descrierea celui de al treilea tip de acordaj, descoperit de noi nu demult, numit „*acord transport*".

Cercetările noastre de pînă acum nu au elucidat pe deplin „istoricul" apariţiei acestui acordaj, o astfel de sarcină depăşind deocamdată preocupările noastre. Totuşi, prin chestionarea unui număr destul de însemnat de instrumentişti, răspunsurile convergente ne permit să afirmăm că „acordul transport" este invenţia relativ recentă a lăutarilor din Muntenia, în nici un caz înaintea primului război mondial şi nu mai tîrziu decît cu 3 — 4 decenii în urmă. Locul apariţiei trebuie circumscris în zona centrală a Munteniei subcarpatice, acolo unde şi acuma acordajul respectiv are o viabilitate considerabilă. Răspîndirea actuală a acordajului „transport" cuprinde în special zonele de pe lîngă Curtea de Argeş, Piteşti, Cîmpulung-Muscel, Tîrgovişte, fiind semnalat şi în judeţele Prahova şi Olt.

Despre „autorul" invenţiei nu putem afla nimic precis de la actualii „beneficiari", cu toate că am găsit chiar şi doi ... pretendenţi la acest titlu ! Judecînd însă după termenul care-l desemnează — „transport" — este mai mult ca sigur că provine din mediul unor muzicanţi populari care au cîntat cîndva în vreo fanfară militară. (Unul din lăutari ne-a şi „explicat" desluşit : „numai la muzica militară este transport" — referindu-se desigur la instrumentele de alamă, în genere transpozitoare). Putem, aşadar, deduce că ideea, împreună cu termenul respectiv, aparţine vreunui muzicant mai iscusit, poate cu o oarecare iniţiere muzicală, care a încercat, pornind de la considerente de ordin practic, să folosească cunoştinţele sale pentru a adapta ţambalul la noile cerinţe determinate probabil de vreo schimbare în preferinţele „consumatorilor" de muzică populară. Pentru că acordul „transport" nu-i altceva dacă-l privim numai „în sine" decît **transpunerea acordajului românesc la o secundă majoră superioară** (vezi fig. 6).

În aparenţă, această transpoziţie nu schimbă nimic din esenţa principiului cromatic al succesiunii coardelor ce caracterizează acordajul „românesc". Rostul acestui al treilea tip de acordaj nu prea îşi găseşte astfel explicaţia „logică". Lămuririle muzicanţilor actuali, cu care am lucrat, nu sînt nici ele prea concludente, deoarece ei atribuie acordajului ,,transport'' doar semnificații de ordin estetic [23].

Totuși, dacă vom privi comparativ cele două acordaje, ,,*transport*'' și ,,*unguresc*'', vom constata cu surpriză că noua succesiune a coardelor *din registrul mediu*, obținută prin transpunerea acordajului ,,românesc'' la o secundă mare superioară, coincide într-o măsură considerabilă cu acordajul

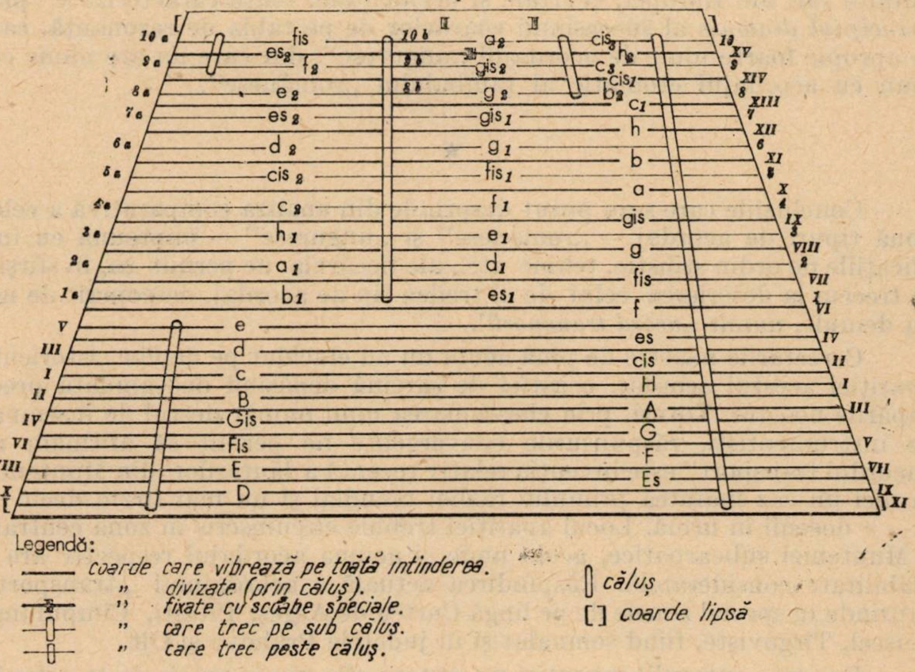

10 a
9 a
8 a
7 a
6 a
5 a
4 a
3 a
2 a
1 a
V
III
I
II
IV
VI
VIII
X
fis
es2
f2
e2
es2
d2
cis2
c2
h1
a1
b1
e
d
c
B
Gis
Fis
E
D
10 b
9 b
8 b
a2
gis2
g2
gis1
g1
fis1
f1
e1
d1
es1
cis3
h2
c3
cis1
b2
c1
h
b
a
gis
g
fis
f
es
cis
H
A
G
F
Es
10
XV
9
XIV
8
XIII
7
XII
6
XI
5
X
4
IX
3
VIII
2
VII
1
VI
IV
II
I
III
V
VII
IX
XI
Legendă:
coarde care vibrează pe toată întinderea.
" divizate (prin căluș).
" fixate cu scoabe speciale.
" care trec pe sub căluș.
" care trec peste căluș.
căluș
[] coarde lipsă

Fig. 6 — Acordajul ,,transport'' (țambalul mare).

,,unguresc'', 9 sunete fiind absolut identice (vezi fig. 7). Dar nu numai atît. Noua distribuire a succesiunii coardelor registrului mediu are ca rezultat un *principiu cromatic-diatonic*. *Avantajul* acestei configurații noi a distribuirii coardelor apare numai dacă, pe lîngă destinația țambalului ca *instrument de acompaniament* cu preponderență ritmică, i se adaugă și rolul de *instrument melodic* (pe care îl are țambalul ,,unguresc'').

---

[23] ,,Sună mai tare'', ,,sună mai frumos'' sau ,,ca acordul unguresc'' — ceea ce se explică, într-adevăr, prin faptul că înălțimea sunetului unei coarde este *invers* proporțională cu lungimea și *direct* proporțională cu tensiunea ei. Se observă că acordajul ,,românesc'' emite sunete *mai grave* decît cel ,,unguresc'', *pentru aceeași coardă* (același număr de ordine de pe tabla de rezonanță); cu alte cuvinte o coardă de lungime egală emite un sunet mai acut la acordajul ,,unguresc'', deci are o strălucire mai mare (avînd aceeași lungime, tensiunea din coardă determină înălțimea : fiind acordată pentru un sunet mai grav, la acordajul ,,românesc'', coarda respectivă are o tensiune mai mică, deci o strălucire mai mică în comparație cu acordajul ,,unguresc'', pentru același sunet). De altfel imposibilitatea de a realiza acordajul ,,transport'' la instrumentele uzate (,,nu ține butucu' '') demonstrează *importanța diferenței de tensiune* în coarde la cele două tipuri de acordaj.

Zona de răspîndire a acordajului „transport", ca şi epoca în care îşi face apariţia, justifică pe deplin deducţiile noastre, chiar dacă lăutarii îl folosesc numai în virtutea unei obişnuinţe, preluate în practica zilnică de la alte generaţii sau de la alţi colegi de breaslă — fără a fi „conştienţi" de avantajele pe care le oferă, ci mulţumindu-se doar cu *constatarea* acestora. Pentru că epoca de apariţie şi de răspîndire a acordajului „transport" coincide cu perioada de înflorire în zonele folclorice respective a marilor

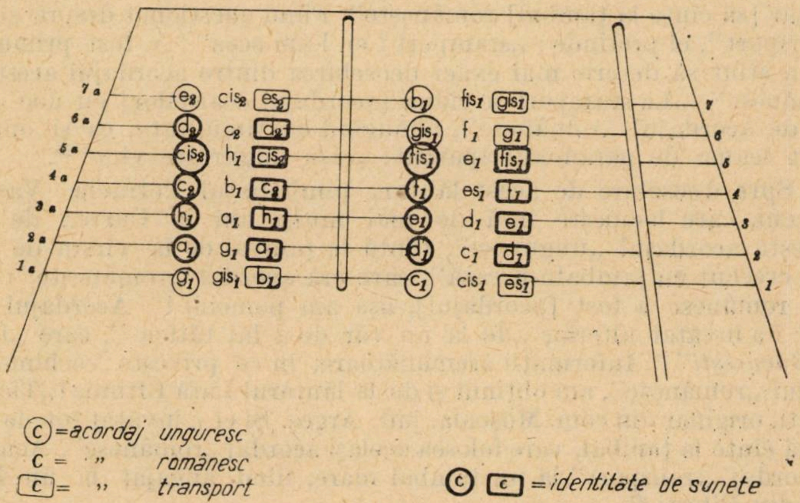


Fig. 7 — Registrul mediu al celor trei tipuri de acordaj.

ansambluri de muzică populară, care se străduiesc să înglobeze în repertoriul lor muzica populară din zone folclorice cu stil cît mai variat, inclusiv pe cea din Transilvania şi Banat, deci şi stiluri care reclamă ţambalului şi un *rol melodic*. Pe de altă parte, tocmai zona de răspîndire a acordajului „transport" este în prezent cea mai favorabilă menţinerii în practică a ţambalului, în timp ce în Transilvania se poate remarca o foarte vizibilă tendinţă de înlocuire a lui cu instrumente „moderne", o dată cu creşterea preferinţei „publicului" pentru muzica „uşoară".

În încheierea studiului nostru, vom selecţiona din declaraţiile informatorilor, cu care am lucrat, cîteva opinii care ni s-au părut mai interesante, referitoare la diverse aspecte ale acordajelor folosite.

Aşa de pildă, lăutarul Iordache Ion („Beleleu") de 36 ani la data culegerii, din Găeşti, angajatul permanent al unui restaurant din localitate, cîntă astăzi la ţambal acordat „ungureşte". El afirmă că a învăţat instrumentul „din copilărie" şi că „prima oară am învăţat acordul românesc". „La 17 ani am plecat în producţie" (cu ţambalul) cîntînd cu acordajul românesc timp de 8 ani, pentru că „aşa am fost obişnuit". Abia din 1956 a trecut la acordajul „unguresc" [24].

---

[24] Explicaţiile pe care ni le dă, referitoare la cauzele care l-au determinat să treacă la acordajul „unguresc" nu sînt edificatoare.

Un alt lăutar din aceeaşi localitate, în vîrstă de 58 de ani, care cîntă la ţambal de la vîrsta de 9 ani, foloseşte şi în prezent acordajul „românesc”. În mod ciudat nu găseşte nici o explicaţie pentru preferinţa vreunui acordaj : „[acordajul] depinde, cum poate omul să le execute. E diferenţă [între acordaje] după cum învaţă fiecare”. Mărturiseşte că preferă acordajul „sramport”, dar că, în momentul în care s-a efectuat culegerea, avea ţambalul acordat „româneşte” pentru că „nu ţine butucu”, avînd un instrument vechi şi uzat. Informatorul a ţinut să sublinieze că „taică-meu m-a învăţat [să cînte la ţambal] româneşte”. Fiind chestionat despre acordajul „transport”, el pretinde : „sramport? eu l-am scos” ! A fost primul lăutar care a ştiut să descrie mai exact deosebirea dintre acordajul acesta şi cel „românesc” : „La sramport se ridică [acordajul coardelor] cu doo tonuri” faţă de acordajul „românesc”, adăugînd cu timiditate, ca şi cum şi-ar fi dat seama de paradoxul aparent: „cam ungureşte vine”[25].

Spre deosebire de acest lăutar, ţambalistul Petrache Vasile din Urziceni, care locuieşte însă de mai mulţi ani la Curtea de Argeş, foloseşte acordajul „unguresc”. Cîntă la ţambal de la vîrsta de 8 ani: „Am crescut cu ţambalu-n casă”, care era acordat „româneşte”: „Prima dată românesc a fost [acordajul], aşa am pomenit!” Acordajul „unguresc” l-a învăţat ulterior „de la un văr de-a lui tăticu ”, care „l-a adus *din Bucureşti*”[26]. Informaţii asemănătoare, în ce priveşte vechimea acordajului „românesc”, am obţinut şi de la lăutarul Luţă Eftimie („Tică”) din Piteşti, originar din com. Moşoaia, jud. Argeş. Şi el a învăţat tot de la tatăl său să cînte la ţambal, care folosea acelaşi acordaj „românesc”. Acum cîntă cu acordaj „transport”,la un ţambal mare, fiind angajat la un local de vară din Piteşti[27].

Unul din cei mai buni lăutari cu care am lucrat, Mihalcea Dumitru („Ciontică”), domiciliat tot în Piteşti, actualmente pensionar, afirmă că foloseşte de mult (din 1920 — 22) acordajul „transport” şi chiar are acasă un ţambal mare acordat astfel. Îşi aminteşte că, fiind încă copil, a învăţat să cînte la ţambal acordat „româneşte”. Relatează că la vîrsta de 16 ani, plecînd la Bucureşti, a cumpărat un ţambal mare pe care a vrut să-l acordeze „româneşte”, dar că nu i-a plăcut cum sună şi atunci l-a acordat „transport”. Şi el pretinde că ar fi autorul acestui tip de acordaj, şi explică termenul „transport” într-un mod firesc : „am transportat acordul românesc cu un ton mai sus ”[28].

Să ne oprim puţin şi asupra părerilor muzicanţilor noştri cu privire la deosebirile, avantajele sau dezavantajele fiecărui tip de acordaj în parte.

---

[25] „Doo tonuri” = o secundă mare ! În terminologia lăutarului nostru „un ton” devine echivalent cu *un semiton*, fapt explicabil tocmai prin acordajul *cromatic*, unde distanţa dintre două coarde vecine este de un semiton; astfel „tonul”, în terminologia lăutarului nostru, devine unitatea de măsură a intervalului dintre două coarde vecine. — Vezi fişa de instrument a lăutarului Lipoşteanu Gheorghe (ţambal mic acordat „româneşte”), Găeşti, jud. Dîmboviţa, culeg. A. Vicol, 28 iunie, 1968, (AIEF).

[26] Vezi fişa instrumentului lui Petrache Vasile (ţambal mic acordat „ungureşte”), com. Glodeanu-Silişte, jud. Buzău, culeg. A. Vicol, 8 august, 1968, (AIEF).

[27] Vezi fişa instrumentului lui Luţă Eftimie (ţambal mare acordat „transport”), com. Moşoaia, jud. Argeş, Culeg. A. Vicol, 28 iunie, 1968 (AIEF).

[28] Vezi fişa instrumentului lui Dumitru Mihalcea (ţambal mare acordat „transpoıt”), com. Hinţeşti, jud. Argeş, culeg. A. Vicol, 8 august, 1968.

Întrebat despre deosebirea dintre acordajul „românesc" şi „transport", lăutarul Grigore Niculae din Topana (jud. Olt) răspunde fără ezitare: „se aude ţambalul mai bine, pentru că este cu un ton mai sus"[29]. De aceeaşi părere este şi colegul său din Găeşti: „Sună mai tare, (ţambalul) se face ţiteră, nu mai e jos!"[30]. Lăutarul din Piteşti se contrazice: „Mie nu mi-a plăcut acordul „unguresc", nu-mi place cum sună", ceea ce l-a determinat să folosească acordajul ... „transport"[31], deşi ştim că cele două acordaje se apropie din acest punct de vedere foarte mult.

Cînd încercăm să stabilim avantajele vreunuia din tipurile de acordaj, nu sîntem scutiţi de păreri aparent contradictorii. Unul susţine că acordajul „unguresc" este mai avantajos pentru că cel „românesc" obligă „să alergi mai mult pe el, tonurile sînt mai îndepărtate şi la mînă tot acordul pe care vrei să-l iei vine pe dos"[32]. Este evident că acest instrumentist agreează acordajul „*diatonic*", unde „tonurile" sînt într-adevăr mai apropiate din acest punct de vedere. Celălalt, dimpotrivă, susţine că la acordajul „unguresc" „tonurile se ia peste cap, nu-i ca la românesc, la rînd"[33], ceea ce ne demonstrează că informatorul nostru preferă acordajul *cromatic*, unde succesiunea semitonurilor îl scuteşte „să ia tonurile peste cap"! El este totuşi conştient de succesiunea diatonică directă a acordajului „unguresc", pentru că adaugă: „la acordul unguresc e mai scurt acordul", considerînd totuşi că „la acordul unguresc e mai greu". În acelaşi timp, trecînd la demonstraţie, pe instrument, pune în evidenţă tocmai avantajele oferite de acordajul cromatic atunci cînd schimbă acordurile la diferite tipuri de ţiituri, în virtutea celor arătate de noi mai înainte, conchizînd cu fermitate: „acordul românesc este mai uşor"!

În fine, despre profilul concret al acordajului registrului grav, care, cum ştim, diferă de la instrumentist la instrumentist (numai primele coarde grave), Grigore Niculae spune: „[se acordează] cum îţi convine"[34]. De aceeaşi părere este şi bătrînul lăutar din Găeşti; „după cum eşti obişnuit, după cum e timpanul!" (prin „timpan" înţelegînd desigur urechea muzicală)[35].

Cît priveşte registrul acut, acelaşi lăutar remarcă dificultatea tehnică pe care o presupune întrebuinţarea lui, ceea ce explică de ce este folosit „numai de cine cunoaşte mai bine la ţambal"[36].

Spaţiul nu ne îngăduie să ne oprim asupra diferitelor tipuri de acordaj cunoscute din literatura de specialitate, mai ales în Europa centrală şi occidentală, la unele popoare din U.R.S.S. etc. Vom sublinia doar, aşa cum am mai amintit, că la toate ţambalurile cunoscute în aceste regiuni acordajul respectă, într-un fel sau altul, *principiul diatonic* al succesiunii coardelor mai ales la registrul mediu. Astfel, în zona Alpilor, acordajul diatonic este cunoscut cu multe secole în urmă şi priveşte şi registrul grav, dar se menţionează că au existat şi constructori care au realizat şi ţambale cromatice, fără să se arate dacă cromatismul a constituit doar un element al materialului de sunete sau şi al unor succesiuni ale coardelor [37]. În Slovacia [38] ca şi la Valassko din Moravia [39], acordajul ţambalelor mici este identic cu cel cunoscut de noi sub denumirea de acordaj „unguresc". În Ungaria, pe lîngă clasicul acordaj „Schunda", se mai cunoaşte şi unul numit „evreiesc" [40], la care diatonismul nu este complet în registrul mediu ; de altfel, unii lăutari din Transilvania — din Oradea, Cluj, etc. —, întrebaţi despre acest acordaj, au fost tentaţi să-l asemene fie cu acordajul „românesc", fie cu „transport", probabil tocmai datorită *elementelor cromatice* ce există în registrul mediu al tuturor acestor tipuri de acordaj.

---

[29] Vezi fişa instrumentului lui Grigore Niculae (ţambal mic acordat „transport"), com. Topana, jud. Olt, culeg. A. Vicol, 18 iunie, 1968 (AIEF).

[30] Ref. la informator, vezi nota 25.

[31] Vezi nota 28.

[32] Vezi inf. Iordache Beleleu, Găeşti, jud. Dîmboviţa, culeg. A. Vicol, 18 iunie, 1968.

[33] Vezi nota 25.

[34] Vezi nota 29.

[35] Vezi nota 25.

[36] *Ibidem.*

În *Atlasul instrumentelor muzicale ale popoarelor din U.R.S.S.* [41], sînt menţionate ţambalele existente la ucrainieni, bieloruşi şi letoni — toate avînd la bază *scări diatonice* (nu se publică decît ansamblul materialului sonor al instrumentului, fără schiţa dispoziţiei concrete a coardelor pe tabla de rezonanţă), emiţîndu-se părerea că ţambalul a pătruns în aceste părţi abia în ultimele secole, venind din Occident (ca şi acordajul „unguresc" la noi).

Din nefericire nu am avut la îndemînă nici un exemplu concret de acordaj al ţambalelor existente în estul Europei sau în Orient. Nu ar fi fost exclus să găsim aici acordaje asemănătoare cu „acordul românesc" de la noi. Cercetările viitoare vor putea eventual verifica şi completa această ipoteză.

Se impun cîteva concluzii succinte.

1. La ţambalele româneşti există în momentul de faţă trei tipuri de acordaj, numite „românesc", „unguresc" şi „transport", acesta din urmă fiind o realizare originală, relativ recentă a lăutarilor noştri. Deosebirile dintre aceste tipuri sînt *esenţiale*, fiecare acordaj caracterizîndu-se printr-un anumit principiu al succesiunii sunetelor din registrul mediu al instrumentului şi parţial din cel acut. Astfel, acordajul „*românesc*" îi corespunde principiul succesiunii *cromatice*, celui „*unguresc*" — succesiunea *diatonică*, iar celui din urmă — „transport" — succesiunea *cromatică-diatonică.*

2. Acordajelor „românesc" şi „unguresc" le corespund fiecăruia în parte o tehnică şi un stil propriu, în funcţie de rolul ţambalului în diferitele formaţii instrumentale : primul este adaptat necesităţilor de acompaniament („ţiituri"), care favorizează succesiunea cromatică a registrelor

---

[37] Karl M. Klier, *Volkstümliche Musikistrumente in den Alpen*, Bärenseiter-Verlag, Kassel und Basel, 1956. Acordajul ţambalului publicat aici reproduce pe acela comunicat de prof. August Schmitt.

[38] Ladislav Leng, *Slovenské l'udové hudobné nástroje, Vydavatelstvo* Slovenskej Akadémie Vied, 1967.

[39] Jóža Ország Vranecký, *A mél sem já piščalenku*, Krajské Nakladatelstvi v Ostravé, 1963.

[40] Vezi nota 22.

[41] K. Vertkov, G. Blogodatov, E. Iazoviţkaia, *Atlas muzîkalnîh instrumentov narodov SSSR*, Moscova, Gossudarstvennoe muzîkalnoe idzatelstvo, 1963 (Conducătorul de lucrări : K. Vertkov ; redactor : I. Z. Alender).

amintite; al doilea corespunde tehnicii instrumentale impuse de rolul preponderent melodic al țambalului ardelenesc și bănățean, ce favorizează succesiunea diatonică a coardelor din registrele respective. Acordajul „transport", fiind rezultatul combinării celorlalte două tipuri, poate să satisfacă necesitățile ambelor stiluri.

3. Existența celor două acordaje tradiționale ne îndreptățește să presupunem că originea și căile de pătrundere ale țambalului au avut două surse diferite: acordajul „unguresc" are origine *occidentală* cu tehnica și rolul preponderent *melodic* al instrumentului; acordajul „românesc" este de origine *orientală*, cu funcție preponderent *ritmică* și cu tehnica adecvată „țiiturilor".

Pe de altă parte, studiul țambalului de la noi, prin descoperirea acordajului „transport", a putut pune în evidență încă o dată că în orice cultură populară vie influențele din afară nu reprezintă elemente fixe, mecanice, ce se suprapun nediferențiat pe fondul culturii tradiționale, ci sînt mereu prelucrate în spiritul propriu al acesteia; astfel, influențele respective deschid calea spre noi sinteze originale, îmbogățind, în ultimă instanță, prin noi trăsături specifice, cultura populară universală.

CONTRIBUTION À L'INVESTIGATION MONOGRAPHIQUE DU TYMPANON

L'étude présente a été réalisée après la découverte accidentelle d'un nouveau accordage des tympanons (țambal) en Munténie. Afin d'avoir la possibilité d'expliquer le sens de ce troisième accordage, l'auteur a été contraint de réexaminer minutieusement les caractéristiques essentielles des deux autres accordages connus jusqu'à présent: l'accordage « roumain » et «le hongrois ». Ces analyses *in vitro* basées sur la bibliographie roumaine existante (voir la note 1) l'ont conduit vers des constatations contraires aux opinions affirmées antérieurement sur les différences existantes entre ces deux types d'accordage déjà mentionnés. La vérification de ses hypothèses par une ample investigation *in vivo* l'a conduit a de nouvelles conclusions lui permettant d'expliquer aussi la raison de l'apparition relativement récente du troisième type dénommé « transport ».

L'accordage « roumain » est caractérisé par la succession chromatique des cordes du *registre moyen* (v. fig. 4) tandis que l'accordage « hongrois » par celui *diatonique* (v. fig. 3). La même différence de principe dans la succession des cordes peut-être observée pour le *registre aigu* de ces deux types d'accordage (v. fig. 5). Les différences sont moins importantes pour ces deux types d'accordage quant au registre grave, constitué par des cordes qui vibrent sur toute leur longueur (v. fig. 2 : les cordes du registre *grave* sont numérotées de I - XV; le registre *moyen* est constitué par les cordes divisées par le sillet (2) — étant numérotées depuis 1-7, respectivement 1a-7a ; le registre *aigu* est composé par les cordes divisées en trois

segments à l'aide du sillet (4) — étant numérotées depuis 8-10, respectivement 8a-10a et 8b-10b). L'explication de ces différences essentielles entre ces deux styles d'accordage « roumain » et « hongrois » a été donnée par les deux styles d'exécution profondément dissemblables ; ayant un rôle *prépondérant rythmique* en Olténie, Munténie et en Moldavie et un rôle de *soliste* (mélodique) au Banat et en Transylvanie. L'accordage « roumain » répond aux nécessités d'accompagner de manière rythmique le matérial harmonique rudimentaire, de la manière des *ţiituri* (formules d'accompagnement), mais surtout par sa manière concrète de réalisation. Ainsi les deux principaux accords par lesquels on accompagne toute mélodie de danse ou de chant en Olténie, Munténie et Moldavie sont ceux de la « tonique » et de la « dominante ». Chaque accord s'exécute d'une manière stéréotypique. A savoir l'accord de « tonique » se réalise par une *pédale divisée* située sur la *fondamentale* de l'accord, tandis que les « basses » ont le rôle de figurer l'accord (v. ex. musical p. 9.). Les sons notés, dont la croche est orientée vers le haut, sont exécutés par la baguette de gauche ; ceux notés, ayant la croche orienté vers le bas, sont exécutés par la baguette de droite. L'accord de « dominante » diffère de manière substantielle de celui de « tonique ». Pour cet accord la *pédale divisée* est réalisée toujours sur la *tierce majeure* de l'accord, c'est-à-dire sur la « sensible » de la «tonique » même lorsque la mélodie présente un caractère de mode, ayant, la petite septième (v. ex. musical p. 10). Ainsi, pendant l'exécution, lors du changement de l'accord de « tonique » et de « dominante » la baguette droite qui exécute la pédale divisée intonne un intervalle de seconde mineure. Pour ce faire, c'est l'accordage chromatique du tympanon « roumain » qui correspond le mieux.

Tout au contraire, la manière d'exécution caractéristique du Banat et de la Transylvanie se base sur l'utilisation du tympanon comme un *instrument mélodique.* L'accompagnement exécuté ici des contre-mélodies, des imitations ou des répétitions de certains motifs de la mélodie soliste, parfois richement ornementés. Ce style ressemble bien à celui que l'on connaît en Europe Centrale et Occidentale (v. ex. mus. p. 12). Pour ce faire *l'accordage diatonique* est beaucoup plus avantageux.

Le *troisiéme accordage* découvert par l'auteur, appelé « transport », n'est autre chose que la *transposition* de l'accordaje « roumain » à la seconde majeure supérieure (v. fig.6). Il résulte de ce fait aussi un rapprochement de l'accordage « hongrois », un nombre de neufs sons étant identiques dans le registre moyen pour ces deux accordages (v. fig.7). Ce nouveau type d'accordage correspond ainsi aux besoins *rythmiques* et *mélodiques.*

L'auteur émet, en concluant, l'hypothèse de la double origine du tympanon en Roumanie : l'une *orientale* pour le tympanon à l'acordage « roumain » et une autre occidentale — pour le tympanon accordé à la « hongroise». *L'accordage « transport » représente une invention originale des ménétriers roumains* qui synthétise d'une manière heureuse les caractéristiques de ces deux accordages.

PAPARUDA

LIA STOICA-VASILESCU

Din varietatea ceremonialurilor, cu structuri diferite şi origini diverse, care se credea că ar proteja şi ar promova rodul ogorului, ne-am referit în studiul nostru la o singură categorie de fapte : *paparuda*. Acest obicei se înscria în complexul ceremonial care avea drept scop asigurarea fertilităţii cîmpurilor, obţinerea unei recolte abundente prin provocarea ploii la momentul oportun.

Luînd în consideraţie faptul că ploaia constituie o condiţie sine qua non a creşterii plantelor, putem găsi cu uşurinţă explicaţia semnificaţiei bogate şi ponderii deosebite pe care o avea apa în riturile agrare. Prezenţa acestui element poate fi descoperită deci frecvent în credinţe şi obiceiuri provenind din cele mai vechi timpuri. Această situaţie a apei care presupune şi pe cea a unor fenomene meteorologice, a rîurilor şi a fluviilor, a lacurilor şi a mării se datorează însemnătăţii sale ca factor ce condiţionează atît apariţia şi menţinerea vieţii, cît şi satisfacerea necesităţilor cotidiene ale omului.

Simbolismul apei implică capacitatea de a însuma ansamblul virtualităţilor, totalitatea posibilităţilor de existenţă.

Element originar, apa constituie deci atît sursa existenţei cît şi sinteza diferitelor posibilităţi de existenţă, relevînd o realitate complexă, cu aspecte ce scapă de sub controlul simţurilor. Raportată fiind la condiţia umană, ea se înfăţişează ca posedînd o dublă natură ce exprimă sensuri diferite : pe de o parte reprezintă elementul purificator şi germinativ, provocator de forţă creatoare şi abundenţă, pe de altă parte se relevă influenţa nocivă a apei, cauză a cataclismelor, a nenorocirilor şi bolilor.

Astfel în concepţia populară tradiţională apa, element cosmogonic, devine substanţă magică prin excelenţă. Această calitate deosebită a sa ni se înfăţişează cu deosebită intensitate, analizînd obiceiul care stă în atenţia cercetării noastre.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 375–394, Bucureşti, 1970

Deşi prin analiză ne supunem riscului de a prezenta ca părţi disparate, ca fragmente, un tot organic, o unitate care a fost gîndită ca atare, vom căuta totuşi în prima parte a studiului să prezentăm o tipologie precum şi funcţionalitatea şi structura obiceiului în discuţie în cadrul complexului ceremonial, iar în a doua parte a articolului să facem unele precizări de ordin statistic şi să alcătuim o hartă a răspîndirii acestuia, pe teritoriul României.

Materialul pe baza căruia ne-am formulat punctele de vedere este aproape în totalitate inedit şi se referă numai la realitatea românească. Sursele importante de informaţie au fost răspunsurile la chestionarul lingvistic al lui B. P. Hasdeu[1] (întrebarea nr. 155 : ,,Ce este Papaluga sau Paparuda şi cu ce fel de obiceiuri este însoţită?" corelată cu întrebarea nr. 185 : ,,Ce este şi cum se face legarea sau dezlegarea ploii?"), materialele aflate în Arhiva Institutului de etnografie şi folclor şi cele din Arhiva Secţiei de etnografie şi folclor a Centrului de ştiinţe sociale din Cluj, precum şi bilbiografia de specialitate[2] şi cercetarea personală de teren. Menţionăm că majoritatea informaţiilor se referă la sfîrşitul sec. XIX şi primele decenii ale sec. XX.

Paparuda, deşi ca termen sau mai precis ca metaforă a intrat în limbajul cotidian — ceea ce ar da o indicaţie poate, referitoare la răspîndirea obiceiului —, face parte din acea categorie de elemente de cultură populară care au stat prea puţin în atenţia etnografilor şi folcloriştilor, publicațiile care tratează această temă limitîndu-se la pura descriere, la menționarea versurilor sau la o sumară integrare a ritului în magie.

---

[1] B. P. Hasdeu, *Răspunsuri la chestionarul lingvistic*, 1874, BARSR, mss. 3418 — 3436; I. Muşlea, O. Bîrlea, *Tipologia folclorului din răspunsurile la chestionarul lui B. P. Hasdeu*, cap. ,,Paparuda", mss.

[2] Dr. G. Alexici, *Texte din literatura poporană română*, Budapesta, 1899, p. 200. O. Bolintineanu, *Călătorii la românii din Macedonia şi Muntele Atos*, Bucureşti, 1863, p. 113 — 114; George T. Bulgărescu, *Paparudele*, în ,,Gazeta Transilvaniei" 54, (1891), nr. 62; Teodor Burada : *O călătorie în Dobrogea*, Iaşi, 1880, p. 24—25; Codin N. Drăguţ, *Paparudele* în ,,Albina" 2(1899), nr. 35, p. 1 119; Vasile Gergely de Ciocotisiu, *Omul de lume seu Sontice, Regule cuviênţei*, Viena, 1819, p. 110; Dimitrie Iarcu, *Mitologia*, Buc., 1867, p. 10; Gligore Jipescu, *Opincaru*, Bucureşti, 1881, p. 132; Sim. Mangiuca, *Calendarul pe anul* 1883 — *aprilie*; I. Maniliu, *Crestomaţie română*, Bucureşti, 1891, p. 294; S. Fl. Marian, *Descîntece adunate de George Săulescu*, Anal. Acad. Rom. 5(1884), Secţia I, p. 153—176; Idem, *Sărbătorile la români*, Buc., 1901, vol. III, p. 304—326; Théodore Margot, *O viatorie în cele şaptesprezece districte ale României*, Buc., 1859, p. 43; Laurian şi Massim, *Glosariu* 1871, p. 436; D. M. Mihăilescu, *Limba, datinele, moravurile şi costumele străbune*, în ,,Gazeta Săteanului", 2(1880), p. 307; *Paparudele*, în ,,Familia", 10(1874), p. 210, Gh. Pavelescu, *Cercetări asupra magiei la românii din munţii Apuseni*, Buc., 1945, p. 61; Al. Popescu, *Paparudele*, în ,,Ţara nouă", 2(1885), p. 506 — 507; *Regulament pentru sărbătorile ce trebuie a ţine creştinii ortodoxi în curgerea anului*, în ,,Trompetta Carpaţilor", 12 (1874), nr. 1142; Iosif Stanca, *Babaruga*, în ,,Familia", 25 (1896), p. 460; T. St., *Draegaeiţa şi Papaluga*, în ,,Foaia soţietaeţii pentru literatura şi cultura românae în Bucovina", 5(1869), p. 110—114; Dobre Şefănescu, *Privire fugitivă asupra poesiei de ocasiune la români*, în ,,Liberalul", 7(1886) nr. 253; *Studii asupra literaturii populare*, în ,,Lumina pentru toţi", Bucureşti, (1888), p. 120—121; G. Dem. Teodorescu, *Poesii populare române*, Buc., 1885, p. 207; Idem, *Încercări critice asupra unor credinţe, datine şi moravuri ale poporului român*, Buc., 1874; *Datine, moravuri şi credinţe naţionale*, în ,,Românul", Bucureşti, 8(1874), p. 355 — 359; Georgiu Traila, *Paparuga*, în ,,Familia", 4(1868), p. 327; Mihai Vulpescu, *Irozii, Păpuşile, Teatrul ţărănesc al vicleimului, Scaloianul, şi Paparudele*, Buc., 1941, p. 109—119.

Obiceiul consemnat încă de Dimitrie Cantemir cu numele ,,papalugă" [3] l-am întîlnit în informațiile ce ne-au stat la dispoziție sub diferite denumiri: *paparudă* [4] — termen generalizat, *papalugă* [5], *papălugă* [6], *păpălugă* [7], *paparugă* [8], *papărudă* [9], *papîrudă* [10], *păpărudă* [11], *păpărugă* [12], *păpurudă* [13], *băbălugă* [14], *băbărugă* [15], *băbăruță* [16], *mămăruță* [17], *dodoliță* [18], *dadaloaie*, *dadole*, *dodoloaie*, *dodoloi*, *gogul* [19], *sîngiorz* [20] etc.

Materialul cercetat se înscrie din punct de vedere al structurii ceremonialului în două categorii tipologice [21], avînd fiecare subdiviziuni. În prima categorie (A) întîlnim invariabil două elemente: apa și paparuda cu funcții determinate. În a doua categorie (B) paparuda dispare ca personaj, rolul ei fiind preluat de colectivitate. Am putea presupune că în această categorie sînt grupate variante mai puțin cunoscute ale obiceiului.

În prima categorie — A — considerăm că pot fi grupate trei subtipuri:

Subtipul A_1 este cel mai răspîndit, constituind ceea ce se cunoaște din literatura de specialitate a fi ,,paparuda". O persoană, în general de sex feminin, dezbrăcată sau în haine rupte este împodobită, de la mijloc în jos, cu diferite frunze înșirate pe ață (salcie, brusture, fag, stejar, anin) sau rămurele de copac, punîndu-i-se pe cap o coroană de verdeață (uneori de laptele cucului) sau este complet acoperită cu plante încît nu i se mai vede fața. Aceasta, paparuda, umblă prin sat întovărășită de un grup de aceeași categorie de vîrstă cu ea sau e condusă de mama ei ori de femei mai bătrîne. Uneori cel ce duce paparuda o ține legată de o sfoară. Se merge prin tot satul, fie numai pe uliți, fie oprindu-se la fiecare casă și intrînd în curte. Acolo paparuda joacă, în timp ce însoțitorii bat din palme cîntînd, acompaniați fiind cîte o dată de cimpoi sau fluier [22]. Paparuda poate înconjura un bulgăr de sare pus în mijlocul ogrăzii. Gazda casei iese cu un vas cu apă azvîrlind-o peste paparudă. Acest gest poate fi repetat și de însoțitorii care poartă găleți cu apă. Apa este înlocuită uneori cu zăr [23], cu zăr și apă [24], cu lapte [25] sau cu făină cernută prin sită [26]. Paparuda sare și se scutură ca să cadă apa de pe ea, stropind pe cei din jur și strigînd : ,,Paparuga sau paparuda'' [27], ori ,,Paparuda ploile să vină'' [28]. Stăpînii casei oferă diferite daruri după terminarea jocului : bani, făină, mălai, grîu, colaci, pită, diferite alimente (ouă, fasole etc.) sau obiecte (fuior). Acestea sînt primite de cel ce duce paparuda sau de cineva din ceată numit anume. Darurile sînt împărțite între toți participanții, dînd de obicei o parte mai mare celui care a fost paparudă. Uneori numai însoțitorii se reunesc la un prînz comun sau se face masă din darurile primite la care sînt poftiți toți sătenii [29] sau doar flăcăii și fetele [30].

---

[3] Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Tineretului, 1966, p. 186; ,,În vremea verii, cînd pămînturile sînt primejduite de secetă, oamenii de la țară îmbracă o copilă mai mică de zece ani cu o cămașă făcută din frunze de copaci și buruieni. Toate celelalte copile și copiii de aceeași vîrstă o urmează și se duc jucînd și cîntînd prin împrejurimi, iar oriunde sosesc, babele au obicei de le toarnă apă rece în cap. Cîntecul pe care-l cîntă este alcătuit cam așa: Paparudo! sui-te la cer, deschide-i porțile, trimite de acolo ploaia aici, ca să crească bine secara, grîul, meiul și altele".

[4] Cuvîntul paparudă provine din neogreacă — peperuda.

[5] B. P. Hașdeu, *Răspunsuri la chestionar*, vol. VIII 2, fila 208; XVIII 49; VIII 277; $VIII_1$ 350; AIEF, inf. 417.

[6] AIEF, inf. 15131.

[7] AIEF inf. 6132.

[8] AIEF, fond. etn., inf. 4763, 4765.

[9] AIEF inf. 4723.

[10] AIEF, inf. 5573.

[11] AIEF, inf. 2577, 5695, 15.821.

[12] AIEF inf. 8450, 16883, 26201, Răsp. XVIII 28.

[13] AIEF, inf. 11.627.

[14] AIEF, inf. 17.990.

[15] AIEF, inf. 24.826.

[16] AIEF, inf. 3143, 16.729; AIEF, fond, etn., inf. 4762, 4764.

[17] AIEF, inf. 3111.

[18] AIEF, inf. 24.826.

[19] S. Fl. Marian, *Sărbătorile la români*, Buc. 1901, p. 304.

[20] AIEF, fond. etn., inf. 4761, 4766.

[21] A se vedea și I. Mușlea, O. Bîrlea, *lucr.*, *cit.*

În subtipul A_2, o persoană este îmbrăcată cu frunze ca în subtipul A_1 însă cortegiul este cel care, mergînd pe uliți și pe la casele oamenilor, udă pe cine întîlnește în cale, în special femeile însărcinate [31], cîntînd cîntecul paparudei [32] sau strigînd ,,Precum noi astăzi vă udăm pe toți tot așa și Dumnezeu să ude semănăturile pe cîmp'' [33]. Uneori grupul este organizat și condus de un vătaf; se ia steagul bisericii și se moaie în apă, apoi se merge prin sat [34].

Subtipul A_3 se practică numai în jurul fîntînilor. Paparuda împodobită cu frunze este dusă la una sau mai multe fîntîni unde este udată din belșug, în timp ce înconjoară ,,izvorul'' strigînd : ,,Ploaie ! Ploaie !'' [35] sau cîntînd cîntecul menționat. Uneori acest subtip se întîlnește combinat cu subtipul A_1 : paparuda este udată pe cînd merge pe la case apoi este dusă și udată din nou la fîntîni.

A doua categorie — B — are de asemenea trei subdiviziuni.

Subtipul B_1 se deosebește de celelalte prin faptul că se restrînge la o singură categorie de sex. Practicanții sînt numai femei. Ele se adună la un loc, la o masă comună [36], petrec o zi întreagă [37] şi se udă reciproc, în special cele însărcinate, pentru ca semănăturile să aibă ploaie la timp [38].

---

[22] Răsp. XV 413, 427.
[23] Răsp. II 127.
[24] Răsp. I 154.
[25] Răsp. II 104.
[26] Răsp. II 263, ,,Spre semn ca ploaia să fie deasă cum cade făina prin sită''.
[27] Răsp. VIII 291.
[28] AIEF inf. 8409.
[29] Răsp. XIV 438.
[30] Răsp. XIV 448.
[31] Răsp. IV 76.
[32] Răsp. IX 44, 157, 273, 467.
[33] Răsp. XIV 427.
[34] AIEF inf., 2577.
[35] Răsp. XVI 274.

Subtipul B_2 are o sferă restrînsă de participanţi, numai femeile însărcinate. Într-o zi anume [39], acestea sînt udate pentru a feri cîmpul de secetă.

Subtipul B_3 era cel mai puţin conturat, cel mai vag, raportat fiind la subtipul A_1. Se caracterizează prin faptul că oamenii se udă, de obicei fără de veste, unii pe alţii. Nu se cîntă versurile paparudei şi nici nu este îmbrăcat cineva în frunze decît foarte rar [40].

Subtipul A_1 era practicat cîteodată pentru ca timpul să fie ploios, deci preventiv, la anumite date fixe : (una din joile de după Paşti ; prima, a treia marţi după Paşti ; prima, a treia, a patra, a cincea, a noua miercuri după Paşti ; a treia joi după Rusalii, la Sf. Gheorghe, la 1 Mai, la 19 iunie) sau la date nedefinite (o zi din timpul Rusaliilor, o joi după Paşti). Obiceiul se întîlnea însă cel mai frecvent în timpul secetei, pentru înlăturarea calamităţii.

Subtipurile A_2 şi A_3 erau caracteristice pentru perioadele de uscăciune, întîlnindu-se numai ca excepţie la dată fixă : (A_2 — la Sf. Gheorghe, A_3 — a treia şi a patra joi după Paşti).

Subtipul B_1 se practica într-o zi în care femeile nu lucrau (a treia joi după Paşti sau „o zi de vară") şi avea caracter preventiv. Aceeaşi caracteristică o are şi subtipul B_2 (care se celebrează în a treia joi după Paşti sau „o zi de primăvară").

Ultimul subtip B_3 se aseamănă cel mai bine cu subtipul A_1 însă el viza prevenirea nenorocirii şi nu înlăturarea ei efectivă (obiceiul avînd loc îndeobşte într-o joi după Paşti — a treia sau a patra — , de Sf. Gheorghe, o zi din aprilie sau mai, o zi de sărbătoare etc.).

Sintetizînd, deci, scopul principal al ceremonialului era considerat stimularea forţei de reproducere, obţinerea unei recolte maxime prin provocarea ploii. În finalitatea obiceiului mai coexistă însă şi o altă latură, secundară, legată de cultul morţilor şi de o semnificaţie apotropaică.

Apropierea dintre cele două planuri ontologice, a lumii celor morţi de a celor vii, se făcea mai evidentă în unele momente de tensiune vitală a grupului uman. Pentru a dobîndi bunăvoinţa morţilor, şi în acelaşi timp spre a menţine statu quo-ul existent, au fost dedicate defuncţilor ceremonii însemnate în momentele cele mai importante ale muncilor cîmpului.

„Darul" în alimente, care i se dădea paparudei, avea dubla semnificaţie funerar-agrară. Oferirea unor părţi din roadele anului trecut ca pomană, deci ofrandă morţilor, constituia o chezăşie pentru stimularea ajutorului lor în vederea perpetuării recoltei.

---

[36] Răsp. V 390.

[37] Răsp. V 422.

[38] Răsp. II 302, IV 422, 390, XIII 70, 237.

[39] A III-a joi după Paşti (XIV 510), o zi de primăvară (XIII 243).

[40] Răsp., II 320, XV, 355.

În acelaşi sens credem că trebuie interpretată şi masa femeilor — paparuda de subtipul B_1 — precum şi prînzul însoţitorilor la care sînt poftiţi şi unii membri ai colectivităţii săteşti — paparuda de subtipul A_1. Se ştie că masa comună cu ofrande din alimente preparate din cereale a constituit întotdeauna în diferitele ceremonii ale cultelor agrare un prilej de cinstire şi amintire a celor morţi.

Aceste manifestări de rememorare a defuncţilor au însă şi o derivată apotropaică. Oamenii se temeau de eventualul amestec al celor dispăruţi în viaţa grupului, de aceea cautau prin diferite mijloace — în cazul analizat, ofrande — să menţină echilibrul celor două planuri, existenţa şi postexistenţa, să anihileze potenţialele acţiunii vătămătoare.

Virtuţi apotropaice se credea că au şi frunzele în care a fost înfăşurată paparuda dar pe termen limitat [41].

Respectarea zilei, în care se practică obiceiul, prin interdicţie de lucru, deci sărbătorirea acesteia, fapt caracteristic pentru paparuda de tip B [42] şi puţin semnificativ pentru celălalt tip [43], reprezintă în cultura noastră populară o interdicţie fără caracteristici specifice deosebite. În cazul paparudei exprimă, se pare, respectul faţă de forţa vegetaţiei, propiţierea acesteia.

Pentru a putea analiza structura ceremonialului, ne vom referi la trei categorii de factori : agenţi, acte şi reprezentări, căutînd să arătăm interdependenţa lor.

Obiceiul este o manifestare de magie publică, îndeplinirea ritualului fiind făcută în faţa colectivităţii şi în folosul său. Practicanţii sînt prin excelenţă femeile (fetele) şi copiii. Femeia este întîlnită ca personaj principal în majoritatea cultelor agrare, rolul important ce i s-a conferit admiţîndu-se a fi, în parte, o urmare a faptului că agricultura a fost la început o descoperire şi o activitate feminină. Analogiile care s-au făcut între fertilitatea femeii şi a pămîntului, centre de energie biocosmică, între actul genetic şi munca agricolă, a dus la consolidarea situaţiei menţionate. Udarea femeilor în general, şi în special a celor însărcinate, în cadrul obiceiului paparudei decurge din concepţia că fecunditatea femeii poate influenţa fecunditatea cîmpului, iar aceasta la rîndul ei ajută femeii să conceapă.

Alegerea femeii, ca sex ce posedă în grad mai mare calităţi magice, poate fi şi consecinţa unei situaţii aparte pe care o are aceasta în raport cu societatea, ca urmare a unor perioade critice în viaţă (graviditate etc.). Poziţia specială a generat o anumită atitudine în privinţa ei : epocile critice — în cazul paparudei graviditatea — au fost considerate ca fiind cele în care calităţile magice ale femeii ajung la amplitudinea maximă.

Alegerea copiilor ca agenţi ai ritului poate fi explicată prin aceeaşi situaţie aparte : şi ei ocupă un loc deosebit în societate, o poziţie incertă generatoare de virtuţi magice, iar puritatea este una din calităţile lor principale.

---

[41] Răsp. XIV, 427.

[42] Răsp. V 390, 422 ; XIII 70, 238.

[43] Tip A : Răsp. VII 282 ; XIV 90, 404 ; XVI 87 ; tip B : Răsp. I 123 ; II 4, 83 ; III 299, 373 ; VII 190 ; XI 493 ; XII 50, 184, 195 ; XIII 221, 338, 472 ; XV 355.

Ceremonialul paparudei se desfăşoară într-un mediu magic, delimitat, cei care îl practică fiind în momentul actului într-o stare anormală. Pentru a pătrunde şi pentru a părăsi acest mediu, fără pericole şi fără a afecta eficacitatea scontată, sînt necesare o serie de rituri de intrare şi de ieşire.

Riturile de intrare sau preparatorii sînt cele care pregătesc ceremonia; prin intermediul lor se distinge şi se limitează mediul magic de alte medii. Ele au o mică importanţă faţă de ritul principal, care răspunde scopului vizat. Alegerea paparudeì, a frunzelor, înşirarea lor şi împodobirea paparudei, baia premergătoare, plecarea în sat, stabilirea timpului şi a locului de desfăşurare a obiceiului alcătuiesc preparative ce condiţionează reuşita manifestării.

Riturile de ieşire sînt echivalente riturilor de intrare. Ele constituie precauţii necesare realizării scopului dorit. În această categorie intră baia pe care o fac toţi participanţii după ce au parcurs satul [44] sau masa ceremonială.

Vom încerca să ne oprim pe rînd asupra tuturor acestor aspecte care delimitează partea centrală, esenţială a obiceiului. Consemnăm ca punct de vedere preliminar că în magie nici un rit nu este considerat banal, ci întotdeauna este dotat cu circumstanţe presupuse anormale, cu condiţii în aparenţă irealizabile [45].

Paparuda este aleasă urmînd prescripţii speciale; ea este un copil (pentru care se specifică limita de vîrstă: fetiţă sub doisprezece ani [46], trei fete între nouă şi unsprezece ani [47]), o fată mare [48] sau o femeie însărcinată — uneori se precizează „care n-a mai avut copii" [49]. Toate acestea, precum şi baia pe care o fac paparudele înainte de a fi împodobite [50], condiţionează starea de puritate rituală în care trebuie să se afle agentul principal al ceremonialului. Paparudele acţionează dezbrăcate, sumar acoperite cu frunze, nuditatea fiind rezultatul unor concepţii generate de dorinţa unui contact mai direct cu mediul şi implicit cu plantele care o împodobesc. Uneori paparuda poartă un vestmînt vechi sau rupt peste care se pun ghirlandele cu verdeaţă. Aceste ghirlande se fac din frunze de plante diferite — salcie, boz, brustur, fag, stejar, anin etc. — astfel încît criteriile de selectare nu apar unitare. Alegerea lor nu se datorează unor proprietăţi specifice, ci apartenenţei la aceeaşi clasă ca şi cerealele. Datorită acestui lucru, orice acţiune exercitată asupra lor se va transmite prin contiguitate şi grînelor, le va impresiona, le va influenţa.

Plantele sînt înşirate pe aţă, apoi paparuda este înfăşurată în aceste ghirlande de către copii, femei sau flăcăi [51], (uneori numai de către cei numiţi de „vătaful de paparude") foile de la umăr punîndu-se cu vîrful în sus „pentru ca picăturile de apă să se oprească pe foi şi să strălucească la soare aşa cum picăturile de ploaie strălucesc pe plante[52].

---

[44] Răsp. IX 207, AIEF, inf. 3027.

[45] Marcel Mauss, *Sociologie et anthropologie*, Paris, 1966, p. 43.

[46] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 308.

[47] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 316.

[48] Răsp. III 231; IV 108, 321; VII 491, IX 178, 402; XVI 15; XVIII 28, 285, 90; AIEF inf. 24825;

[49] AIEF, inf. 24825.

[50] AIEF, inf. 24825.

[51] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 309, 314, Mihai Vulpescu, *op. cit.*, p. 113.

Timpul desfăşurării obiceiului este specificat atît prin încadrarea lui în ciclul anual, în durata săptămînii, cît şi în perioada unei zile. Se ştie că în viziunea magică timpul este neomogen, posedînd accente de intensitate. Pentru reuşita unei acţiuni sînt propice în special perioadele singularizate; marile sărbători cît şi epocile care sînt sub influenţa lor au atributele unor asemenea perioade. Am consemnat deja că paparuda se practica în timpul de după Paşti, Rusalii, de Sf. Gheorghe sau altă sărbătoare. Deosebite sînt şi perioadele de secetă, deoarece ele fac excepţie de la desfăşurarea normală a timpului; intervenind calamitatea, aceasta le conferă atribute ce le diferenţiază de ceea ce există în mod obişnuit.

Şi structura zilelor săptămînii este diferenţiată din punct de vedere calitativ. Fiecare dintre ele are proprietăţi care garantează reuşita numai unor anumite lucruri. În cazul paparudei sînt considerate favorabile, în special, zilele de marţi, miercuri, joi şi duminecă. Chiar şi în cadrul unei zile potenţialul magic este discontinuu, existînd astfel momente faste şi nefaste. Dacă timpul nociv este, în genere, considerat noaptea, cu intensitatea maximă la miezul nopţii, orele din jurul prînzului, (cînd se practică paparuda), nu pot fi decît contraponderea acestei intensităţi, în sens pozitiv.

Consideraţiile asupra lipsei de omogenitate a timpului în magie sînt aplicabile şi în ceea ce priveşte locul desfăşurării ritului. Nici spaţiul nu este neutru, ci este format din fragmente, din „locuri", fiecare avînd calităţi proprii.

Obiceiul paparudei este favorizat de terenul din jurul fîntînilor — fapt uşor de explicat avînd în vedere necesitatea apei în practicarea lui — de ogor şi de uliţele satului — drumul comun al celor ce alcătuiesc comunitatea fiind, se pare, în analogie cu faptul că ceremonialul se îndeplineşte în folosul tuturor — sau de curţile sătenilor — o repetare, o întărire a ideii că obiceiul îndeplinit este valabil pentru toţi şi pentru fiecare în parte. Paparuda nu se întoarce niciodată din drum fapt bazat pe stabilirea unei legături cauzale între continuarea direcţiei şi reuşita întreprinderii.

Ansamblul acestor condiţii, care constituie premise pentru atingerea scopului ceremonialului, îşi are corespondentul în acţiuni ce constituie precauţii luate după săvîrşirea acestuia.

Din această ultimă categorie fac parte masa ceremonială — pe care am descris-o — şi dezbrăcarea paparudei. După ce cutreieră tot satul, paparuda merge împreună cu însoţitorii, aruncă frunzele, cu care a fost înfăşurată, în apă şi se scaldă. De obicei este aleasă o apă curgătoare care, îndepărtînd rapid materialele asupra cărora s-a exercitat ritul, le fereşte de influenţe nefaste[53], de „spurcăciune". Baia pe care o face paparuda, singură sau împreună cu însoţitorii, marchează trecerea de la starea anormală, în care se găsea, la cea cotidiană, imersiunea echivalînd cu o nouă naştere.

---

[52] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 309.

[53] „După ce au umblat prin sat dezbracă băiatul ce a fost paparudă şi dau frunza pe apă", AIEF inf. 3103; „Intră în rîu se dezbracă de frunze le aruncă pe apă", AIEF, inf. 24825; „Merg la gîrlă unde dezbracă paparuda şi dau frunzele de salcie pe apă". AIEF, inf. 20465.

Partea centrală a ceremonialului paparudei, parte ce răspunde direct scopului practicării obiceiului, implică rituri pozitive, manuale şi orale. Abordînd problema riturilor manuale, Marcel Mauss [54] arată că în ciuda aparenţei care ar putea duce la concluzia că numărul de acte simbolice este indefinit, că orice act simbolic este eficace, ,,pentru o magie dată numărul de rituri simbolice prescrise şi executate este întotdeauna limitat'' adică s-ar putea afirma că există ,,coduri limitative de simbolisme''. Plecînd de la acest punct de vedere, observăm că cele două acţiuni centrale din cadrul obiceiului investigat, jocul (paparudei) şi stropirea cu apă, le întîlnim şi în contextul altor manifestări populare. Jocul paparudei este similar cu cel al Lăzărelului sau al moşului de turcă, iar vărsarea apei este atît de răspîndită încît dăm ca exemplu numai obiceiurile de la naştere, cununa, diferite vrăji etc. Ceea ce individualizează aceste acte, ceea ce le dă o anumită semnificaţie este finalitatea obiceiului. Ele sînt eficace, ,,ele fac'' numai avînd în vedere scopul căruia îi sînt consacrate.

Riturile manuale sînt intrinsec legate de cele orale, ele se completează şi se determină reciproc. În jocul paparudei dansul este un pretext, o mişcare în ritm pe melodie sau strigătură. Este gîndit ca o mişcare generală de improvizaţie liberă condusă de ritm sau de un vers scandat.

Analizînd cele două ipoteze referitoare la acest joc (1 — ceea ce găsim noi astăzi sînt doar forme degradate ale unui dans care s-a pierdut sau 2 — paparuda nu este un obicei ce implică dansul), ne-am oprit asupra celei de a doua. Ni s-a părut mai probabilă explicaţia potrivit căreia ,,jocul paparudei'' este doar expresia unei necesităţi dinamice de punctare a ritmului, cîntecului şi a versurilor ce se rostesc, acestea fiind un act magic oral.

În cadrul obiceiului, riturile manuale şi orale sînt concomitente: în timp ce se varsă apa — simbol al ploii — se spun versurile care o invocă, gestul presupunînd, cel puţin în limbaj interior, o frază. Ritul oral este partea explicită a ceremonialului, pe cînd gestica aparţine unei convenţii mai mult sau mai puţin inteligibile. Prin ritul oral se descrie în folosul cui este săvîrşit ritul manual şi în ce scop, conferindu-i-se o specializare, o specificitate. Pentru a produce ploaia sau pentru a-i produce efectul, aceasta trebuie descrisă sau menţionată. Acelaşi lucru se obţine traducînd prin gestică ploaia menţionată prin turnarea apei peste paparudă. Există astfel o echivalenţă perfectă între limbajul gestului şi cuvînt, mişcarea rituală însăşi constituind un limbaj.

Pornind de la premisa că ritul poate fi privit ca un mod de comunicare, ca un limbaj special, deoarece este expresia unei idei, vom încerca să deslușim care sînt ideile şi credinţele care corespund actelor obiceiului investigat, care sînt deci reprezentările.

În cadrul paparudei distingem reprezentări impersonale, abstracte şi concrete. Cea mai simplă reprezentare, cea a rezultatului imediat—a căderii ploii—are la rîndul ei mai multe componente.

---

[54] Marcel Mauss, *op. cit.*, p. 43, 44.

Între ființele și obiectele care sînt implicate în rit se presupune o anumită legătură determinată. Între paparuda care joacă în vederea schimbării unei stări de lucruri, între vărsarea apei și între grupul pentru care se efectuează ceremonialul etc., se presupune o continuitate, o interdependență. Părțile separate dintr-un lucru nu se sustrag acestei continuități pentru că personalitatea lucrului rezidă întreagă și în fiecare din componentele sale. Astfel influențînd frunzele cu care este împodobită paparuda, efectul se va transmite vegetației și, implicit, grînelor deoarece fiecare obiect posedă principiul esențial al categoriei din care face parte. Această lege, a contiguității, comportă de altfel și înțelegerea a nenumărate asociații, denumite de unii etnologi simpatetice, între persoane și obiecte. Aceste asociații se constituie într-un lanț, astfel încît producerea unui anumit efect se obține prin acționarea asupra uneia dintre verigile lanțului. În cazul în care efectele s-ar transmite integral tuturor verigilor, scopul ritului nu ar mai fi însă obținut. De aceea lanțul simpatetic se întrerupe la un moment anumit pentru a se limita astfel efectul. (Prin paparudă se vizează numai obținerea ploii și în nici un caz provocarea diluviului și a grindinii!).

Nu numai o parte a unui lucru este capabilă să-l reprezinte ci, prin abstractizare, simpla pronunțare a numelui obiectului poate să-l evoce. Numele este asimilat deci componentelor unui lucru. În versurile cîntate în timpul practicării obiceiului paparudei, cuvîntul ,,ploaie'' este deseori repetat. Ca atare acționînd asupra numelui prin contiguitate, întreg lucrul — în cazul cercetat ploaia — este afectat.

Dintre legile magiei, cea care este însă mai amplu reprezentată, în cadrul ceremonialului investigat, este legea similarității; asemănătorul evocă lucrul asemănător. Vărsarea apei peste paparudă este mimarea aversei pe care întreaga colectivitate dorește să o provoace. Această similaritate este concepută însă cu totul convențional pentru că, dacă practica obiceiului se face de cele mai multe ori prin folosirea apei, există și ocazii în care se toarnă deasupra paparudei zăr, făină cernută etc. Analizînd aceste cazuri, ajungem la concluzia că prin abstractizări și asimilări mintale pot fi alese substitute diferite pentru a deveni reprezentări ale ploii. Aceste imagini sînt deci expresia unui simbolism tradițional.

Legea similarității comportă în același timp și pe cea a contrariilor, deoarece asemănătorul evocă lucrul asemănător, făcînd să dispară contrariul. Paparuda are drept scop imediat provocarea ploii pentru a face să dispară contrariul ei, seceta. Astfel noțiunea de similaritate este întovărășită de cea de contrarietate.

Vedem deci că similaritatea, contiguitatea și contrarietatea, care formează reprezentările impersonale abstracte ale obiceiului cercetat, nu pot fi vehiculate separat decît în vederea facilitării analizei, pentru aprofundarea detaliilor, ele constituind în fond diferite feluri de a percepe aceeași noțiune.

Riturile bazate pe contiguitate, similaritate sau contrarietate au ca scop transferul diferitelor proprietăți ale unor lucruri, care au anumite reacții față de colectivitate. Datorită acestor proprietăți, obiectele au putut fi clasate în sisteme de relații simpatetice. Ele pot reacționa unele asupra altora în virtutea apartenenței la aceeași clasă (exemplul legăturii dintre vegetație ce împodobește paparuda și cereale).

Paparuda, ceremonial îndeplinit în folosul întregii comunităţi, ne pune în prezenţa unor sentimente ale tuturor. Teama în faţa calamităţii şi a urmărilor ei, speranţa în îmbunătăţirea situaţiei şi mai ales dorinţa de a schimba starea de lucruri iau aspectul unor adevărate forţe colective, ca implicaţie a credinţei generale în magie. Ca urmare a acestor lucruri se relevă o credinţă comună în eficacitatea îndeplinirii ritului. Atît persoana care se face paparudă cît şi asistenţii au convingerea că prin practicarea obiceiului se vor dobîndi rezultatele dorite. Informatorii chestionaţi asupra acestor lucruri ne-au afirmat cu toată seriozitatea că „a plouat" [55]. Efectele binefăcătoare ale îndeplinirii ceremonialului s-au extins însă de la scopul imediat la o gamă mai bogată de semnificaţii. Am găsit explicaţia după care gazda, în curtea căruia se joacă paparuda, are spor în casă şi la vite [56]. Această explicaţie se înscrie fireşte în sfera mai largă de fertilitate, în care se încadrează şi finalitatea îndeobşte recunoscută a practicării obiceiului. Efectele menţionate s-au răsfrînt şi asupra fetei care este desemnată să fie paparudă. Se crede că ea se va mărita mai repede şi va avea copii sănătoşi [57].

Informaţiile, care ne-au stat la dispoziţie, ne-au relevat faptul că obiceiul paparudei îşi menţine o relativă viabilitate în prezent. Faptul că în localităţi în care se practică frecvent există astăzi sporadic sau a dispărut chiar în sate agrare, ne atestă un stadiu firesc de regres al obiceiului.

*

În cele ce urmează vom căuta să completăm cele expuse anterior cu unele date de ordin statistic, luînd în discuţie şi harta răspîndirii teritoriale a obiceiului.

Am considerat necesară folosirea unor metode statistice, tinzînd către un plus de precizie, spre formularea unor concluzii mai exacte. Datele cantitative prelucrate se bazează pe interpretările calitative : structura şi funcţionalitatea ceremonialului precum şi tipologiile stabilite.

Tipurile de paparudă cu subtipurile respective capătă o imagine mai reliefată, luînd în consideraţie datele tabelului I. Compararea corelaţiilor dintre ele, a însuşirilor cantitative, ne facilitează observarea unor legături şi proporţii.

Subtipul A_1 are cea mai mare pondere (71,5 %) ceea ce explică faptul că literatura de specialitate s-a ocupat doar de această formă. Urmează apoi în ordine descrescătoare subtipurile B_3 (18,5 %), A_2 (3,7 %), A_3 (3,1 %), B_1 şi B_2 (1,6 %). Tipul A este mult mai amplu reprezentat decît tipul B ceea ce ne-a sugerat diferite posibilităţi de a concepe evoluţia obiceiului.

Am arătat în prima parte a studiului că ceremonialul de tipul A se îndeplineşte în epocile de calamitate pe cînd tipul B este legat de sărbătorirea unei zile, ceea ce implică presupunerea cinstirii unui patron.

---

[55] Mureşean Maria, 40 a, Brădet, jud. Bihor, AIEF, fond. etn. inf. 4764 ; Bencea Sofia, 78 a, Săvîrşin, jud. Arad. AIEF, fond, etn., inf. 4762.

[56] Dulestian Viorica, 50 a, Odvoş, Conop, jud. Arad. AIEF, fond. etn., inf. 4763.

[57] Bencea Sofia.

(Acesta ar putea fi Perun zeul vegetației și al ploilor la slavii de răsărit, atestat ca atare și presupus și la slavii din sud[58].)

Bazat pe aceasta am considerat că ar fi putut exista două căi de evoluție a paparudei.

1. Forma A pare a fi străveche, o practică magică prin similitudine; prin contactul cu slavii, s-au preluat atribute ale zeității și obiceiul a intrat în practica cultică (tipul B). Aceasta ar fi evoluția normală.

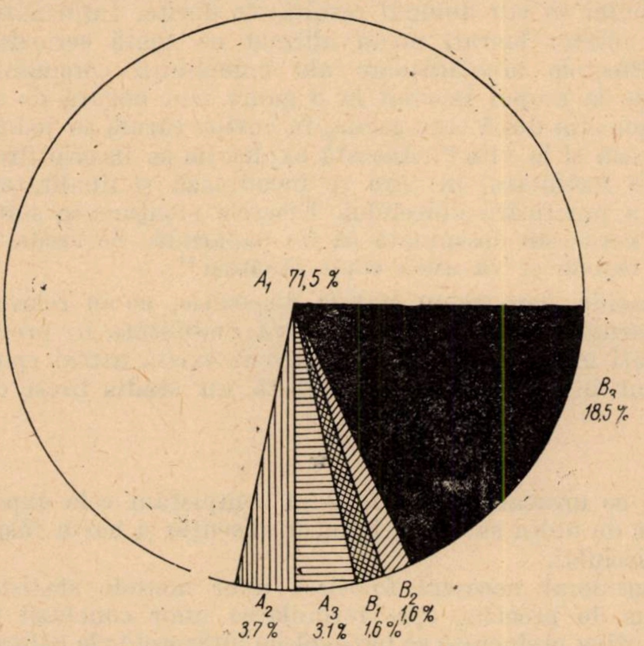


Fig. 1 — Tipurile de Paparudă.

2. A existat un cult al zeității care, intrînd în uitare, a rămas tipul A ca o urmă a cultului. Evoluția ni se pare improbabilă, simplitatea tipului A atestînd vechimea față de tipul B, care prezintă o formă mai evoluată, cultică, legat de o anume zi.

Datele relevate de cercetarea răspîndirii teritoriale a obiceiului (a se vedea harta), precum și cele referitor la numărul de informații ne indică cea mai mare frecvență a obiceiului în Muntenia (123 informații), urmînd Moldova (77), Oltenia (58), Transilvania (39) și Dobrogea (19). Tipul A, forma clasică, este grupat compact în sudul țării (precum și în Banat) și în Moldova de răsărit. Subtipul A_1 are concentrația maximă în județul Dolj, A_2 în județul Argeș, iar A_3 în județul Vaslui. Tipul B se întîlnește în special în Moldova de est și de sud, fiind cel mai bine reprezentat în județul Galați.

Gruparea tipului B în Moldova ne întărește convingerea unei influențe slave asupra obiceiului, cel puțin în ceea ce privește legătura cu o zi de sărbătoare. Prezența acestui tip în județele Buzău și Brăila se poate explica prin faptul că ele sînt o zonă de trecere între Moldova de sud și Muntenia de nord-est.

---

[58] Această concluzie este întărită și de luarea în considerație a numelui ,,paparuda'' în aria balcanică; alb. *peperona* id. sîrb. *peperuga*, bg. *peperuda*, *peperuga*.

Lanțul carpatic delimitează zonele de practicare a obiceiului, de Transilvania. În Muntenia și Oltenia chiar și în satele de munte, unde agricultura trecea pe plan secundar, ceremonialul era îndeplinit, fiind un import, probabil, de la zona de deal.

Credem totuși că ceremonialul ar fi putut fi practicat în zonele fertile de pe Mureș și Tîrnave și în Țara Oltului, de unde nu posedăm informațiile necesare.

Analiza structural-funcțională ne-a dovedit rolul important pe care îl aveau în îndeplinirea ceremonialului femeile și copiii. Datele statistice vin să confirme acest lucru. Luînd în considerație tipul A — cel în care apare personajul paparudei — am stabilit raportul cantitativ dintre categoriile de vîrstă și sex.

O sinteză statistică a practicanților principali ai ritului, considerînd ca 100 % informațiile în care există o mențiune asupra persoanei care se face paparudă, arată : copiii sînt reprezentați în cea mai mare proporție (46,7 %), urmînd femeile (23,7 %), fetele (20,6 %) și o categorie nedeterminată precis, indicîndu-se doar „un om" (9 %).

CONCLUZII

Cercetarea de față sprijină concluzia că obiceiul paparudei era legat cu precădere de zonele de agricultură intensă.

Literatura anterioară se limita la descrierea formei „clasice" a paparudei. Prin studiul de față am lărgit sfera cercetărilor acestui obicei, relevînd și alte tipuri mai puțin cunoscute, confirmînd în același timp că forma „clasică" avea cea mai mare răspîndire.

Analiza obiceiului relevă faptul că asupra lui s-a exercitat, într-o oarecare măsură, o influență slavă, cel puțin în ceea ce privește tipul B care implică respectarea unei sărbători.

Concluziile cercetării indică evoluția firească spre dezagregare a obiceiului, în condițiile vieții contemporane, scăderea frecvenței și dispariția lui chiar în satele situate în zone agrare.

ANEXĂ

LISTA LOCALITĂŢILOR REPREZENTATE PE HARTĂ

JUD. SUCEAVA

1. A_1 Dolheşti
2. A_1 Mălini

JUD. NEAMŢ

3. A_1 Tazlău

JUD. IAŞI

4. A_1 Bulbucani, com. Gropniţa
5. A_1 Chiscăreni, com. Sipote
6. A_1 Copou (Iaşi)
7. A_1 Cucuteni, com. Băiceni
8. A_1 Galata (Iaşi)
9. A_1 Gropniţa
10. B_3 Hălăuceşti
11. $\left.\begin{array}{l}A_1\\A_2\end{array}\right\}$ Hodora com. Cotnari
12. A_1 Lespezi
13. A_1 Miroslava, com. Uricani
14. A_3 Mirceşti
15. A_1 Mălăeşti, com. Gropniţa
16. A_3 Mogoşeşti
17. A_1 Moreni, com. Prisăcani
18. A_1 Româneşti
19. A_1 Şipote
20. A_1 Stînca, com. Osoi
21. A_1 Stolniceni-Prăjescu
22. A_1 Zbieroaia, com. Gorban

JUD. BACĂU

23. A_1 Căbeşti
24. B_3 Corneşti, com. Onişcani
25. B_3 Crăeşti, com. Bereşti
26. B_3 Godineşti
27. B_3 Găiceana
28. B_3 Huruieşti
29. B_3 Nicoreşti, com. Pîrgăneşti
30. B_3 Ocheni, com. Huruieşti
31. A_1 Plopana
32. B_3 Poiana, com. Cociu
33. B_3 Vultureni, com. Tăvădăreşti

JUD. VASLUI

34. A_3 Albeşti
35. A_1 Avrămeşti
36. A_1 Bereasa, com. Dăneşti
37. A_1 Bîrzeşti
38. A_1 Bogeşti, com. Pogana
39. A_1 Bogdăniţa
40. A_1 Bogdăneşti
41. A_3 Bogdana
42. A_1 Buneşti
43. A_1 Băseşti
44. A_1 Cîrjani, com. Pogana
45. A_1 Deleni
46. A_1 Dodeşti
47. A_1 Dragomireşti
48. A_1 Docani
49. A_1 Dumeşti
50. $\left.\begin{array}{l}A_1\\A_3\end{array}\right\}$ Epureni
51. A_3 Fereşti
52. A_1 Grăjdeni, com. Fruntişeni
53. B_3 Gilteşti, com. Pueşti
54. A_1 Găgeşti
55. $\left.\begin{array}{l}A_1\\A_3\end{array}\right\}$ Grumezoaia
56. B_3 Iveşti
57. A_1 Ibăneşti
58. A_1 Lupeşti, com. Măluşteni
59. A_1 Muntenii de Jos
60. A_3 Mînjeşti

61. $\left.\begin{matrix}A_1\\B_3\end{matrix}\right\}$ Mălușteni
62. A_1 Negreşti
63. A_1 Obîrşeni
64. A_1 Odaia Bursucani
65. B_3 Pogoneşti, com. Iveşti
66. A_1 Pópeşti, com. Micleşti
67. A_1 Perieni
68. A_1 Rădăeşti, com. Bogdănița
69. A_1 Roşieşti
70. A_1 Vinderei
71. A_1 Tuțcani

JUD. VRANCEA

72. A_1 Bogheşti
73. B_3 Bogza
74. A_1 Găuri
75. B_3 Lespezi, com. Homocea
76. B_3 Năruja
77. B_3 Obileşti
78. A_1 Răcoasa
79. A_1 Tîmboeşti

JUD. GALAŢI

80. A_1 Bălineşti
81. B_3 Bereşti
82. B_3 Băneasa
83. B_3 Braniştea
84. B_3 Bujor
85. A_1 Călmățui, com. Grivița
86. B_3 Cuca
87. $\left.\begin{matrix}A_1\\B_3\end{matrix}\right\}$ Folteşti
88. B_3 Frumuşița
89. A_1 Fîrtăneşti
90. B_3 Fundeni
91. A_1 Găneşti
92. B_3 Galați
93. B_1 Brăhăseşti
94. B_3 Jorăşti
95. $\left.\begin{matrix}B_2\\B_3\end{matrix}\right\}$ Iveşti
96. $\left.\begin{matrix}B_1\\B_3\end{matrix}\right\}$ Ivăşeşti, com. Nicoreşti
97. B_3 Matca
98. B_3 Movileni
99. B_3 Măstăcani
100. A_1 Prodăneşti, com. Bereşti
101. B_3 Piscu
102. A_3 Rogojeni
103. B_3 Slobozia-Conachi
104. B_3 Şivița
105. B_3 Puțeni
106. B_3 Țepu
107. A_1 Tg. Bereşti
108. B_3 Tuluceşti
109. B_3 Vîrlezi
110. B_3 Vlădeşti

JUD. TULCEA

111. B_3 Congaz, com. M. Kogălniceanu
112. A_1 Dăeni
113. A_1 Filimon Sîrbu
114. A_1 Gărvan, com. Văcăreni
115. A_1 Isaccea
116. A_1 Luncăvița
117. A_1 Niculițel
118. $\left.\begin{matrix}A_1\\A_2\end{matrix}\right\}$ Sarichioi
119. A_1 Satu-Nou, com. Mihai Bravu
120. A_1 Somova
121. B_3 Turcoaia

JUD. CONSTANŢA

122. B_3 Beilic
123. A_1 Ciobanu
124. A_1 Gîrliciu
125. A_1 Mîrleanu, com. Beilic
126. B_1 Rasova
127. $\left.\begin{matrix}A_1\\B_3\end{matrix}\right\}$ Topalu

JUD. BRĂILA

128. B_3 Cazasu
129. $\left.\begin{matrix}A_1\\B_3\end{matrix}\right\}$ Cotu-Lung
130. A_1 Filipeşti
131. A_1 Jirlău
132. B_3 Lacu Rezi, com. Însurăței
133. B_3 Surdila-Greci
134. A_1 Suțeşti
135. $\left.\begin{matrix}B_1\\B_3\end{matrix}\right\}$ Stăncuța
136. B_3 Tătaru
137. B_3 Viziru

JUD. BUZĂU

138. B_3 Bèceni
139. B_3 Budeşti, com. Chiliile
140. B_3 Buda
141. B_3 Bălăceanu

142. B_3 Corbu
143. A_1 Chiojdu Bîsca
144. $\left.\begin{matrix}A_1\\B_3\end{matrix}\right\}$ Glodeanu Siliştea
145. A_1 Gherăseni
146. B_3 Gàvăneşti
147. A_1 Lipia
148. A_1 Mărăcineni
149. B_3 Pădureni
150. A_1 Pogoanele
151. A_1 Pietroasele
152. B_3 Ruşeţu
153. B_3 Sàruleşti
154. B_2 Slobozia, com. Catina
155. A_1 Stîlpu
156. A_1 Zărneşti

JUD. IALOMIŢA

157. A_1 Ceacu, com. Cuza Vodă
158. A_1 Copazu, com. Crăşani
159. A_1 Cegani, com. Burduşani
160. A_1 Cacomeanca
161. $\left.\begin{matrix}A_1\\B_3\end{matrix}\right\}$ Gîrbovi
162. A_1 Lupşanu
163. A_1 Pribegi, com. Perieţi
164. A_1 Socariciu

JUD. PRAHOVA

165. A_1 Bălţeşti
166. A_1 Bătrîni
167. A_1 Brebu
168. A_1 Costeni, com. Mîneciu-Pămînteni
169. A_1 Izvoarele
170. A_1 Nucşoara de Jos
171. B_2 Ologeni (Ploieşti)
172. A_1 Opăriţi (com. Predeal Săsari)
173. A_1 Ploeştiori
174. A_1 Proviţa de Jos

JUD. ILFOV

175. A_1 Alexeni
176. A_1 Broştenii Noi, com. Ion Roată
177. A_1 Borăneşti
178. A_1 Budeşti
179. A_1 Coşereni
180. A_1 Ghimpaţi, com. Valea Dragului
181. A_1 Slobozia Moarà

JUD. DÎMBOVIŢA

182. A_1 Bàleni-Sîrbi
183. A_1 Bela, com. Pucioasa
184. A_1 Bilciureşti
185. A_1 Cobia
186. A_1 Cucuteni, com. Moţăeni
187. A_1 Finta
188. A_1 Izvoarele
189. B_3 Mînjina, com. Izvoarele
190. A_1 Pietroşiţa
191. A_1 Poiana de sus com. Răcari
192. A_1 Raclu
193. A_1 Runcu
194. A_1 Serdanu
195. A_1 Titu

JUD. TELEORMAN

196. A_1 Bàlţaţi
197. A_1 Brînceni
198. A_1 Caravaneţi, com. Cîrligaţi
199. A_1 Dracea
200. A_2 Gura Boului, com. Vedea
201. A_1 Odaia (Tr. Măgurele)
202. A_1 Pielea (Alexandria)
203. A_1 Rîioasa (Tg. Măgurele)
204. A_2 Rîjleţu Vierosu
205. A_2 Rîjleţu Govora
206. A_1 Socetu
207. A_1 Voevoda, com. Moşteni
208. A_1 Videle

JUD. ARGEŞ

209. A_1 Albeşti
210. A_2 Bogaţi, com. Leordeni
211. A_1 Bălileşti
212. A_2 Băjeşti, com. Bàileşti
213. A_1 Boteni
214. A_1 Coteşti, com. Capu Piscului
215. A_1 Cetăţeni deal, com. Cetăţeni
216. A_1 Ciumeşti, com. Mărăcineni
217. A_1 Dărmăneşti
218. A_1 Dîmbovicioara
219. A_1 Glîmbocelu, com. Budişteni
220. A_1 Godeni
221. A_2 Hîrtieşti
222. A_1 Măţău, com. Mioarele
223. A_1 Micloşani, com. Malu cu flori
224. A_1 Mihăieşti
225. A_1 Negreşti, com. Beleţi Negreşti
226. A_1 Ràdeşti

227. A_1 Rucăr
228. A_1 Schitu Goleşti
229. A_1 Slănic, com. Aninoasa
230. A_1 Slobozia
231. A_1 Tiţeşti
232. A_1 Urlueni
233. $\left.\begin{matrix}A_1\\A_2\end{matrix}\right\}$ Vaţa
234. $\left.\begin{matrix}A_1\\A_2\end{matrix}\right\}$ Văleni, com. Sălătruc
235. A_1 Valea Mare
236. A_1 Vlădeşti
237. A_1 Voineşti

JUD. OLT

238. A_1 Alimăneşti, com. Izvoarele
239. A_1 Bălăneşti
240. A_1 Iancu Jianu
241. A_1 Potcoava
242. A_1 Rădeşti, com. Oporelu
243. A_1 Rusăneştii de jos
244. A_1 Viişoara, com. Mărunţei

JUD. VÎLCEA

245. A_1 Budeşti
246. A_1 Drăgăşani
247. A_1 Izvorul Rece
248. A_1 Suţeşti

JUD. GORJ

249. A_1 Boca, com. Broşteni
250. A_1 Căpreni
251. A_1 Peştera Jiu
252. A_1 Pinoasa
253. A_1 Stejerei, com. Pinoasa
254. A_1 Stolojani, com. Turceni

JUD. DOLJ

255. A_1 Adunaţii de Geormane com. Bratovoeşti
256. A_1 Argetoaia
257. A_1 Bîrca
258. A_1 Boca, com. Carpeni
259. A_1 Bodăeşti, com. Melineşti
260. A_1 Breasta
261. A_1 Bucovăţ
262. A_1 Băileşti
263. A_1 Calopăr
264. A_1 Cioroiaşu
265. A_1 Dabridor, com. Moţăţei
266. A_1 Drănicu
267. A_1 Fîntîna Banului, com. Cetate
268. A_1 Floreşti, com. Tînţăreni
269. A_1 Galiciuca, com. Giubega
270. A_1 Gîngioava
271. A_1 Gogoşu
272. A_1 Goicea Mare
273. A_1 Goicea Mică
274. A_1 Hunia, com. Maglavit
275. A_1 Işalniţa
276. A_1 Leu
277. A_1 Măceşul de jos
278. A_1 Mălăeşti, com. Ţandăra
279. A_1 Murgaşu
280. A_1 Plosca
281. $\left.\begin{matrix}A_1\\A_2\end{matrix}\right\}$ Piscu Vechi
282. B_1 Poiana Mare
283. A_1 Pleniţa
284. A_1 Risipiţi, com. Locuşteni
285. A_1 Scăeşti
286. B_1 Seaca de cîmp
287. A_1 Seaca de pădure
288. A_1 Secuiul, com. Teascu
289. A_1 Seliştea crucii
290. A_1 Simnicu de sus
291. A_1 Tencănău, com. Sălcuţa
292. A_1 Vela

JUD. MEHEDINŢI

293. A_1 Baia de Aramă
294. A_1 Bistriţa
295. A_1 Braniştea
296. A_2 Cleşneşti, com. Jormăneşti
297. A_1 Isverna
298. A_1 Lupşa
299. A_1 Prunişor, com. Fîntîna Domnească
300. A_1 Siseşti
301. A_1 Vînju Mare

JUD. CARAS-SEVERIN

302. A_1 Borlova, com. Turnu Ruieni
303. A_1 Bucova
304. A_1 Maidan
305. A_1 Mehadia
306. B_2 Naidăs
307. A_1 Sasca Română
308. A_1 Teregova
309. A_1 Tincova, com. Sascu
310. A_1 Tîrnova

JUD. TIMIŞ

311. A_1 Ceuad
312. A_1 Nevrincea, com. Cliciova
313. A_1 Secaş
314. A_1 Timişoara
315. A_1 Vişag

JUD. HUNEDOARA

316. A_1 Almaş-Sălişte
317. B_2 Bătrîna
318. A_3 Ferigi, com. Cerbăl
319. A_1 Muncelu Mic, com. Veţel
320. A_1 Poeniţa Tomii, com. Cerbăl
321. A_1 Runcu Mic, com. Veţel
322. A_1 Veţel

JUD. ARAD

323. A_1 Odvos
324. $\left.\begin{matrix}A_1\\A_3\end{matrix}\right\}$ Săvîrşin
325. A_1 Zimand

JUD. BIHOR

326. A_1 Avram Iancu
327. A_1 Brădet, com. Dumbrăveni
328. A_1 Coroiu, com. Craiova
329. A_1 Cresnia, com. Curăţele
330. B_3 Mădăraş

JUD. SĂLAJ

331. A_1 Gîlgău

JUD. CLUJ

332. A_1 Iclod

JUD. SATU MARE

333. B_3 Vama

JUD. MARAMUREŞ

334. B_3 Deseşti
335. A_2 Săpînţa

JUD. BISTRIŢA NĂSĂUD

336. A_1 Brăteni, com. Sîngeorzu Nou

JUD. HARGHITA

337. A_1 Corund

JUD. COVASNA

338. A_1 Intorsura Buzăului

JUD. SIBIU

339. A_1 Veştem

PAPARUDA

La *Paparuda* est un rituel agraire appartenant au complexe cérémoniel dont la finalité est d'assurer la fertilité du sol par l'invocation de la pluie au moment voulu.

Le matériel utilisé est à peu près totalement inédit et se rapporte spécialement à la période de la fin du XIX siècle et aux premières décades du XX siècle.

L'auteur a divisé le matériel en deux catégories typologiques selon le critère de la structure du cérémoniel.

La première catégorie — A — comprend invariablement deux éléments : l'eau et la *Paparuda*, tandis que dans la seconde — B — la *Paparuda* disparaît en tant que personnage.

Le groupe A se divise en trois sous-types : A_1 — représentant la forme « classique » de la coutume : une personne vêtue de feuillages parcourt le village et est aspergée d'eau par les habitants dont elle reçoit des présents. A_2 — le cortège de la *Paparuda* en traversant le village asperge d'eau les habitants. A_3 — est pratiqué dans la proximité des fontaines.

Le second groupe — B — se divise également en trois sous-types : B_1 — pratiqué seulement par les femmes à une certaine date, qui festoient au repas pris en commun et s'aspergent d'eau réciproquement, B_2 — qui se rapporte seulement aux femmes enceintes qui sont aspergées d'eau et B_3 — se caractérisant par le fait que les gens s'aspergent d'eau l'un l'autre en se prenant par surprise.

Le type A est généralement pratiqué pendant les sécheresses afin d'éloigner les calamités.

Le type B tend à prévenir le malheur et à l'éloigner effectivement, la coutume ayant lieu à certaines dates fixes (spécialement à la période d'après Pâques, à la Pentecôte ou à la St.-Georges).

L'auteur conclut que l'acception principale de la cérémonie serait de stimuler les forces de la nature et la fécondité du sol par l'invocation de la pluie. Cette tendance comprend aussi un côté secondaire, qui se rattache au culte des morts ayant en même temps une acception apotropaïque.

L'analyse structurelle de la coutume comprend l'analyse de trois catégories de facteurs : agents, actes et représentations.

On fait aussi ressortir le rôle important de la femme et des enfants dans l'accomplissement du cérémonial. L'auteur démontre l'importance des rites d'intégration et de sortie en vue de la réussite du rite principal — celui qui correspond au but poursuivi. Dans le cadre des rites d'intégration on décrit les préparatifs de la cérémonie : le choix de la « *Paparuda* », des feuillages, sa parure, le bain préliminaire, le choix du moment et du lieu. Les rites de la sortie sont les précautions prises après l'accomplissement de la coutume : cette catégorie comprend le bain des participants ou bien le repas cérémoniel.

En se rapportant à la partie centrale de la coutume, l'auteur analyse les rites manuels (danses de la *Paparuda*, l'aspersion) et les rites oraux.

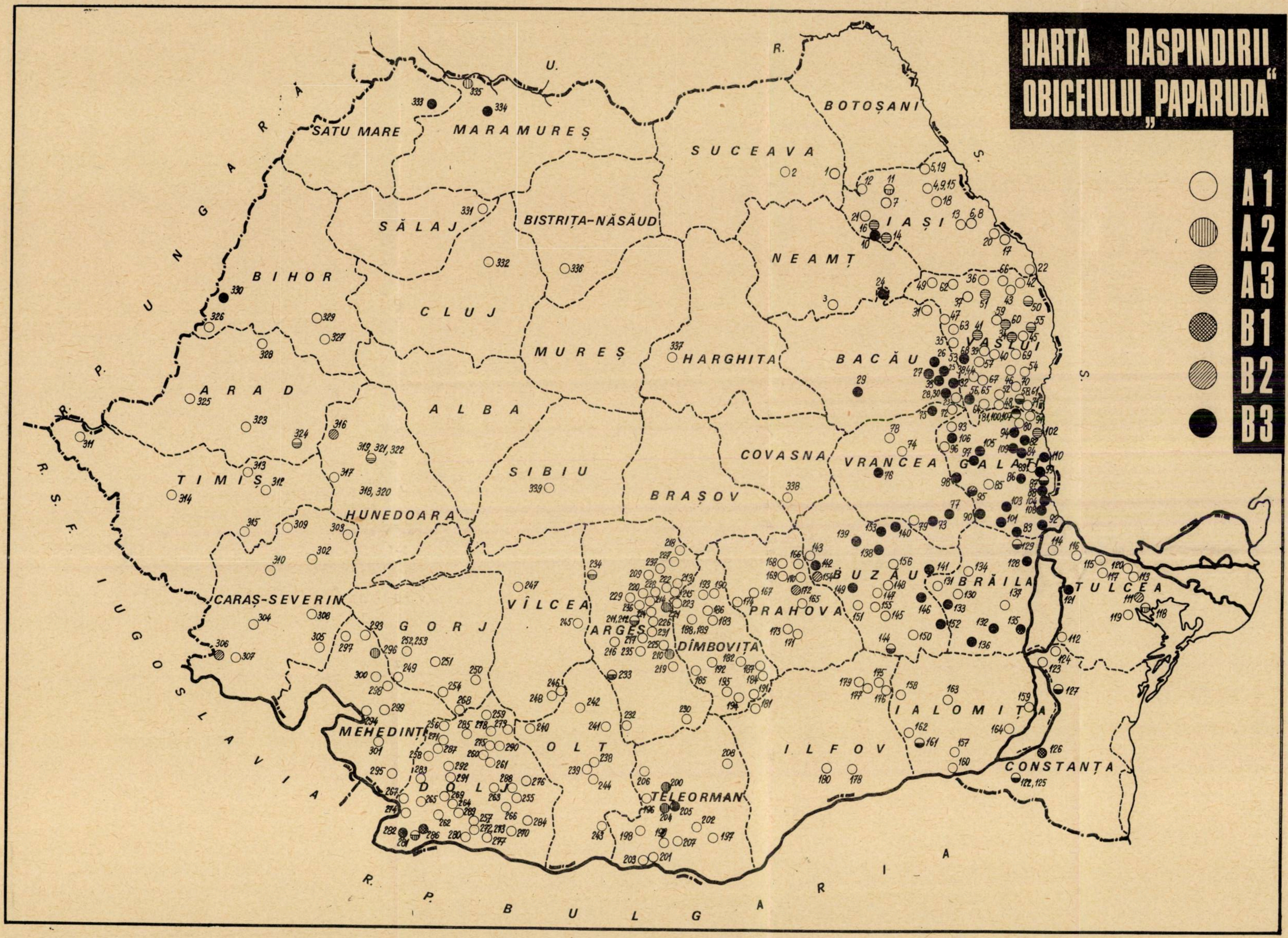
Dans le cadre de la *Paparuda* on décrit les représentations impersonnelles abstraites et concrètes.

Dans la seconde partie de l'article, l'auteur analyse la carte de la dispersion territoriale de cette coutume en formulant certaines considérations d'ordre statistique qui donnent lieu à croire que cette coutume est d'une très ancienne pratique magique, influencée par le culte de Perun à la suite du contact avec les Slaves. Cette conclusion est renforcée également par le groupe B, qui en Moldavie représente la forme cultuelle puisqu'elle se rattache à une date fixe.

On explique également la fréquence réduite du cérémonial en Transylvanie, aussi bien que les phénomènes de dissolution de la coutume, par son adoption par certaines catégories sociales.

Finalement l'auteur démontre que la coutume est rattachée aux zones d'agriculture intense, et qu'elle a subi une certaine influence slave ; en même temps, dans les conditions de la vie actuelle, elle évolue vers une désagrégation toute naturelle.

HARTA RASPINDIRII OBICEIULUI „PAPARUDA"


○ A1
◍ A2
▤ A3
▩ B1
▨ B2
● B3
R. P. UNGARĂ
U.
R.
S.
R.S.F. IUGOSLAVIA
R. P. BULGARIA
SATU MARE
MARAMUREȘ
BOTOȘANI
SUCEAVA
SĂLAJ
BISTRIȚA-NĂSĂUD
IAȘI
NEAMȚ
BIHOR
CLUJ
MUREȘ
HARGHITA
BACĂU
VASLUI
ARAD
ALBA
TIMIȘ
HUNEDOARA
SIBIU
COVASNA
VRANCEA
GALAȚI
BRAȘOV
CARAȘ-SEVERIN
GORJ
VÎLCEA
ARGEȘ
DÎMBOVIȚA
PRAHOVA
BUZĂU
BRĂILA
TULCEA
MEHEDINȚI
DOLJ
OLT
TELEORMAN
ILFOV
IALOMIȚA
CONSTANȚA

CÎTEVA OBSERVAŢII ASUPRA REPERTORIULUI DE COLINDE AL COMUNEI BOIŞOARA-VÎLCEA[*]

IOSIF HERŢEA

COLINDATUL[1]

,,Colindătorii" — feciori ,,de la şaisprezece ani la deal" — sînt organizaţi în două cete mari numite ,,préuci" (singular :préucă), fiecăreia dintre ele revenindu-i de colindat o parte a satului. Fiecare preucă este condusă de cîte un ,,şef"[2], ,,alăturaşii" lui sînt : ,,casierul" şi ,,dăsăgarul".

Repetiţiile pentru colindat au loc în ultimele (7—14) zile ale postului de Crăciun, serile, ,,pin şezători". Cîte un bărbat mai în vîrstă veghează asupra învăţării corecte a colindelor.

Colindatul începe în seara zilei de Ajun (24 dec.) la ora ,,cînd prinde să murgească", de la un capăt al satului, luînd casele la rînd[3]. Nici o altă pricină în afara morţii sau a bolirii grele nu poate împiedica pe colindători să intre în curtea fiecărui gospodar, iar pe acesta să-i primească. Desfăşurarea colindatului în fiecare gospodărie în parte, ca şi între hotarele satului, urmează o rînduială precisă. Se începe cu ,,colíndecul" (plural : colíndece) zis ,,de-afară" (Bş., ,,la fereastră" Bb., ,,la uşă" G.) cîntat, la nevoie, de două-trei ori ,,pînă se trezeşte omu, pînă se îmbracă...", după care sînt invitaţi în casă sau pleacă mai departe. În Bumbueşti se mai păstrează şi o colindă destinată momentului intrării în casă[4]. După încheierea acesteia se dă bineţea cuvenită gazdelor :

---

[*] Lucrarea de faţă se întemeiază pe materialul şi informaţiile culese în iarna anului 1965 (între 22 şi 25 decembrie) în satele Boişoara (abreviat Bş.), Bumbueşti (abreviat Bb.) şi Găujani (abreviat G.), de către o echipă de cercetare condusă de Ovidiu Bîrlea şi alcătuită din C. Mohanu, folclorist literar (care notase majoritatea textelor de colindă într-o culegere anterioară, oct. 1965), I. Herţea, E. Tomescu, muzicologi şi M. Diaconu, operator film. Situaţiile discutate în text pot fi urmărite în tabelul alăturat lucrării.

[1] Prezentarea obiceiului la colindat citează informaţiile înregistrate în AIEF sub numerele 26292—26294 şi se referă la înregistrările pe bandă magnetică purtînd numerele de la 2958 la 2962.

[2] În colinda destinată ridicării de la masă (mg. 2960 Ig Bş.) apare şi o numire, probabil mai veche, a acestuia : ,,Măi frate *vătaşe*/ Scoală de la masă".

[3] Excepţie fac boişorenii care încep colindatul la casa preotului, pentru că ,,are el pretenţie".

[4] ,,Începeam de cum deschideam uşa ... şi nu stăteam jos ... pînă nu-l terminam".

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 395—416, Bucureşti, 1970

,,bună seara" sau, după miezul nopții, ,,bună dimineața". Urmează colindele ,,de masă". Gazdele ascultă șezînd pe paturi sau pe lavițe, în vreme ce preuca stă în picioare, în jurul mesei împodobite cu daruri, și cîntă împărțită în două ,,strane" (Bș., sau tot ,,preuci"—Bb., G.), cu cîte un ,,înaintaș" fiecare. Colindele de masă — mai multe la număr — se cîntă la alegerea gazdelor sau potrivit împrejurării (numelui sau ocupației acestora [5]), după care vine rîndul colindelor ,,de fată" și ,,de băiat". Darul (în bani, mere și colac) e mulțumit cu ,,urarea colacului", rostită de unul dintre ,,înaintași". Colindatul în casă se încheie cu ,,colindecul de plecare" [6], iar colindatul pe întregul sat cu colindecul zorilor (,,cu ziorile"), cîntat ,,la un loc mai înalt", uneori în turnul bisericii, ,,cu fața la răsărit", de cîte trei-patru ori. Aceeași colindă a zorilor se substituie, spre ziuă, colindecului ,,de-afară".

Cu darurile primite colindătorii pregătesc, a doua zi de Crăciun (,,ori de Anul Nou, ori de Sfîntul Ion" — Bb.), ,,masa băieților", la gazda uneia dintre preuci sau într-una din casele mai încăpătoare. Invitația fetelor la această petrecere se face cu prilejul colindatului sau a doua zi de Crăciun, fiecare fecior invitînd una sau două fete. Contribuția în alimente pe care o aduc fetele (carne, ouă, cozonaci, țuică) se numește ,,plocon". Petrecerea începe la ora prînzului și se încheie la lăsarea întunericului, după care tinerii retrăgîndu-se pentru joc cedează locul ,,mesei părinților". Se servește : ,, supă, sarmale, friptură și cozonac — egzact ca la nuntă".

În satul Găujani e pomenită și o masă ,,numai de băieți", care durează mai puțin, a treia zi de Crăciun, și de la care se pleacă, însoțiți de muzicanți, la horă.

Ciclul sărbătorilor de iarnă se încheie la 6 ianuarie, cînd, noaptea, aceleași preuci umblă cu ,,iordănitul", cîntînd la ușă melodia și textul bisericesc îndeobște cunoscut. Sînt dăruiți cu bani. Gesturi ceremoniale : stropitul casei cu apă, ,,săltarea" de la pămînt pe brațe sau învîrtirea de trei ori, cu un scaun (G.), pe rînd, a tuturor membrilor familiei, a celor întîlniți pe uliță (,,a ridicat unu, odată, cu cal cu tot" — Bș.), ca și a celor ce vin a doua zi la biserică, scoaterea crucii din apă (de către unul ,,tomnit" anume). Iordănitul se încheie, în Găujani, cu o ,,masă a băieților" (fără fete).

TEMATICA

Tematica, predominant epică, apropie colindele loviștene [7] de fondul muntenesc de colinde. Subiectele laice se împletesc cu cele religioase : viteazul care omoară în luptă ,,șarpele stîrnoțat", pomul cu vidra, șarpele şi şoimul, fata cu vedriţa, mănăstirea cu nouă preoţi, corăbioara, baia sfinţilor (ce e mai bun în lume), raiul jefuit, paharul cu cele trei flori, leagănul în coarnele boului negru, „muncile” (patimile), naşterea, botezul, Sfîntul Ion, Sfîntul Gheorghe, viteazul care se luptă cu „turcii” şi cu „frîncii”, veşmîntul minunat, gazda ospitalieră etc. Se remarcă faptul că în vreme ce colindele „de masă” au o tematică mai mult sau mai puţin religioasă, colindele din celelalte categorii funcţionale sînt exclusiv laice.

---

[5] În Boișoara și Găujani colinda cu slujba în mare este ,,a popii" (Bș.), ,,de popă" (G.). În Bumbuiești aceeași colindă (melodie și text) e intitulată ,,de pe mare", cu destinație nemărturisită, iar despre colinda ,,lu Sf. Gheorghe" se spune că ar fi ,,și de cioban".

[6] Colinda momentului ,,cînd te scoli de la masă" este însă de o autenticitate îndoielnică : o știa numai Menchiu Petre (26 ani), textul este o simplă urare, iar melodia, intonată nesigur, este aceea a ,,ziorilor".

[7] Repertoriul comunei Boișoara îl socotim reprezentativ pentru întreaga zonă folclorică a Loviștei. Materialul cules în statele și comunele înconjurătoare (Mlăceni, Cîineni, Titești) a adus în afara confirmării celor constatate în Boișoara unele mărturii de înrîurire din partea zonelor folclorice învecinate (Argeș, Făgăraș).

Lexicul colindelor abundă în forme arhaice şi rare, precum :„ Şi-are fraţi *încomoraţi*” (bogaţi), „Că noi n-am *somnat*”, „...îl *năzăriră*”, „Şi-napoi se-*nvîrtejară*”, „Şi-mi citesc/ Şi-mi *dumbăiesc*”, „Soare-*nvetrerîndu-se*/ Luna-*ndumbăindu-se*/ Cu nori petrecîndu-se”, „Pietriceaua-*ngrindinară*”, „...*oarze*”, „...*secări*”, „...*plean*” (pradă de război), „...*copuz*”[8], „*a otăvi*”; sau : „Ş-acum *întreba-te-aş-voi*/ Cin pe tine bun *te-au fapt* /De-nfloreşti şi *mărgăreşti* /Sau mie te *potriveşti* / Sau mie te *nădăieşti*? ”etc.

Atît modul de desfăşurare a obiceiului, cît şi tematica poeziilor de colindă nuanţează semnificaţia generală a colindatului din această zonă, situîndu-o în preajma unor ceremonialuri, pînă acum prea puţin pomenite în această relaţie. Astfel, dacă colindele de fereastră, de intrare în casă, de plecare şi de masă se încadrează lesne numai funcţiei de *urare*, de belşug şi sănătate, pentru anul care urmează, colindele de băiat şi de fată implică un evident sens *nupţial*, exprimînd metaforic *peţitul*. Cei de care se sperie fata plecată cu vadra după apă (IVc$_1$ Bb., Bş., G.) sînt „peţitorii” ei — asimilabili cu colindătorii înşişi. După cum vînătoarea (căprioarei, vidrei, dulfului etc.) lupta (cu şarpele, cu „turcii” şi „frîncii” etc.) ori stăpînirea calului năzdrăvan nu sînt decît *încercările* simbolice ale mirelui (pe care le găsim parţial şi în colăcării) urmate de un peţit propriu-zis. Pilduitoare în acest sens este colinda „sus în vadul Diului” (Va, Bb., Bş., G.) în care, după o fabulaţie de tipul baladei antiotomane, coloana de oameni luaţi ca pradă de război se converteşte pe neaşteptate într-un *alai de nuntă* („...mult îmi vin, doamne, frumos :/Junişcanii şuierînd/ Fete mari horă făcînd/ Nevestele-ndumbăind”) care lămureşte adevăratul înţeles al primei părţi a textului, subliniat în ultimele secvenţe prin cuvintele pe care viteazul (numit acum cu numele celui vizat, feciorul gazdei !) le adresează fetei desprinse din alai : „Nu te iau roabă să-mi fi/Şi te iau doamnă să-mi fi/...Cumnăţică fraţilor/Nor'bună părinţilor”. Întreaga poezie a colindei pare să se constituie astfel într-o amplă metaforă infirmată. Se remarcă, de asemenea, abundenţa unor insemne şi daruri simbolice ca merele, „mielele”, „căluşeii” şi calul, „cununeaua” nunei mari etc., subliniate prin anumite procedee de versificaţie (vezi paragraful respectiv), precum şi urarea cu care se încheie colinda (de băiat sau de fată), urare care alătură numele celui vizat de numele alesei sau alesului acesteia : „...Unde-i Leana cea frumoasă/, Ea să-mi fie sănătoasă,/ Ea să-şi facă voia bună/ Cu Gheorghiţă de-a-mpreună” (mg. 2959 Id Bb.), în felul cîntecelor de şezătoare cu text de „însoţire”, de felul : „...Dăm, Dăm, dăm şi ne gătăm/ Pe Vetuca cui s-o dăm?/ Dăm, dăm, dăm şi ne gătăm/ Şi lui 'Onu tot i-o dăm./ Ia-ţi-o şi ţi-o du!”[9].

---

[8] Faza actuală a cercetărilor nu oferă încă certitudini în ceea ce priveşte instrumentul muzical căruia i s-ar putea atribui acest termen.

De altfel spre aceleaşi înţelesuri trimite şi: organizarea colindatului (inclusă în organizarea jocului de peste an), jocul din casă (în alte zone folclorice), colacul de dar, invitaţia fetei ,,la masa băieţilor” de către cel cu care se află ,,în vorbă” felurile rituale de mîncare de la petrecerea amintită, obligaţia feciorului de a colinda casa fetei cu care urmează să întemeieze viitoarea familie[10] etc. Toate acestea alătură colindatul instituţiilor care preced şi pregătesc căsătoria: şezătoarea — organizată de societatea fetelor — şi hora satului — organizată de societatea feciorilor.

VERSIFICAŢIA

Predominant este versul octosilabic; hexasilabul apare în chip autonom doar în două cazuri: colinda zorilor (Bb., Bş., G.) şi colinda de terminare a colindatului (Bb.), toate patru avînd aceeaşi melodie, precum şi colinda zisă ,,a muncilor” (Bb). Hexasilabul mai apare amestecat cu octosilabul în felul descris de C. Brăiloiu[11], ca în colinda mg. 2959 II d, Bb.:

Din cear-că-nu lu-ni-ei (6 + 1 + [1])
Es-te strun-ga o-i-lor (7 + [1])

Cu sau fără ajutorul rimei interioare, octosilabul colindelor loviştene se comportă, cel mai adesea, ca un *dimetru* (4 + 4 silabe), sprijinit pe plan muzical de structura ritmică a rîndurilor melodice — divizibile în două semifraze egale. Emistihul rimat apare, obişnuit, în versuri enumerative precum: ,,De-oi lua ie/ Dintr-o mie/ Şi crătinţă/ Din lădiţă/ Şi cercei/ De nouă lei/ Şi papuci/ De la turci” (mg. 2962 I b G.). Dar apariţia lui este legată mai ales de frecvenţa unui procedeu de versificaţie interesant atît pentru efectul său artistic, cît şi pentru rolul funcţional pe care îl are. Este vorba de reluarea celei de a doua jumătăţi a unui vers ca primă jumătate a versului următor: ,,Cînd se uită *cam deoparte/ Cam deoparte*/ Nu departe” (mg. 2958 IIm Bb.). Reliefarea într-un context a unuia sau a mai multor cuvinte-cheie pare să aibă menirea de a investi cu funcţia de *semn*, în planul poetic, elemente care îmblinesc aceeaşi funcţie în planul real. Un exemplu elocvent este colinda ,,la fată mică" (mg. 2961 Ie Bş.) în care de-a lungul a 26 de versuri, singurele cuvinte evidenţiate prin acest procedeu sînt: „miele", „căluşei" (daruri simbolice) „cununiţa" (insemnul nunei mari) şi „nună mare". Într-o altă colindă „Fost-am domn bun să te-ntreb" (gazda ospitalieră) procedeul subliniază un triptic de indicative spaţiale, cu atributele lor negative şi anularea acestora în sens pozitiv, recurgîndu-se la o formă strofică mai amplă, de tipul $3\times1+\left(\frac{1+1}{2}\right)$:

---

[9] AIEF mg. 3232 Ij, Ucea de Jos — Braşov, inf. Maria Silea, 40 ani, Ponici Elena, 40 ani, culeg. L. Georgescu, M. Kahane, 1967.

[10] Relaţiile sînt şi mai evidente în desfăşurarea obiceiurilor de Anul Nou din nordul Moldovei — manifestări simetrice colindatului din Transilvania şi Muntenia. Cîteva dovezi: colindatul ,,bandei” (cu ,,làieşi”, căiuţi, urşi, capră, jieni etc.) este obligatoriu la casele cu fete care ,,ibovnicesc” cu băieţi din ceată, travestitul şi masca reprezentînd şi îngăduinţa de a intra în casa fetei înaintea logodnei. În jocul căiuţilor darul pregătit de fată anume pentru ,,cavalerul” (cu care a dansat la ,,balul” de Crăciun) este ,,jucat” în sabie mai întîi de către ,,călăraş” (vătaful cetei) apoi de către cel căruia îi este destinat. Colacul se păstrează la casa fetei pînă a treia zi de Anul Nou, cu care prilej (numit şi ,,semănat”) feciorul, însoţit sau nu de doi-trei prieteni, vine să ,,rupă colacul” în două: o jumătate fiind servită de tineri, cealaltă de părinţii fetei, în ,,*semn de logodnă*” (cf. AIEF, mg. 3794 IIh-3795 Ia, Ibăneşti—Botoşani). Împărţirea colacului e pomenită şi în urarea de pluguşor sau buhai.

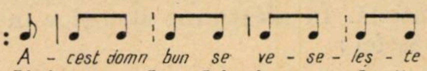
[11] C. Brăiloiu, *Le vers populaire roumain chanté*, în *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1967, p. 98.

„Duc, mă duc din **văile seci**
Văile seci cînd *se pornesc*
Se pornesc/ Şi-mi izvorăsc
Duc, mă duc din **cîmpii arşi**
Cîmpii arşi cînd *se pornesc*
Se pornesc/ Şi-mi otăvesc
Duc, mă duc din **codri-uscaţi**
Codri-uscaţi cînd *se pornesc*
Se pornesc/ Şi-mi lăstăresc" (mg. 2960 II f Bş.)

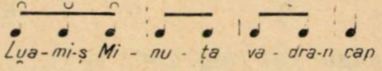
Se observă însă că linia melodică rămîne indiferentă la efectul ritmic al acestei organizări strofice. Dacă în penultimul exemplu melostrofa coincide cu distihul dar îl scindează prin refren, în ultimul exemplu, pe lîngă refrenul intercalat, melostrofa contribuie la destrămarea alcătuirii de 3 + 3 + 3 versuri printr-o diviziune binară de [1 +] 1 + 2 + 2 + 1 [+ 1].

Ca semn al degradării textului, uneori, alteori din necesităţi impuse de onomastica mai nouă a celor cărora le este adresată urarea, apar pe alocuri versuri hipermetrice. Condiţiile în care se realizează integrarea acestora, în metrica versului popular cîntat, le socotim demne de atenţie.

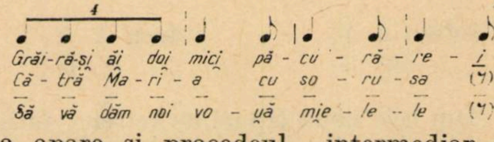
Pentru inserarea silabelor, supranumerare, în tiparul unui vers normal, se recurge, pe rînd sau simultan, la două procedee. Primul şi cel mai obişnuit este *anacruza*:



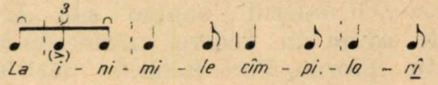
(mg. 2958 IIf Bb.). Cel de al doilea este *divizarea*, de obicei neregulată, a primului picior metric. Ea este cînd simplă:



[12] (mg. 2959 IIf$_2$ Bb.), cînd dublă:


4
Grăi-ră-şi ăi doi mici pă - cu - ră - re - i
Că - tră Ma - ri - a cu so - ru - sa (Ꞹ)
Să vă dăm noi vo - uă mie - le - le (Ꞹ)

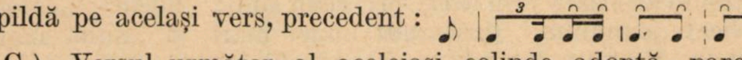
[13] (mg. 2961 Ic Bş.). De asemenea apare şi procedeul, intermediar, al „anacruzei integrate" (C. Brăiloiu):

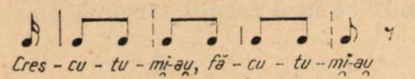


---

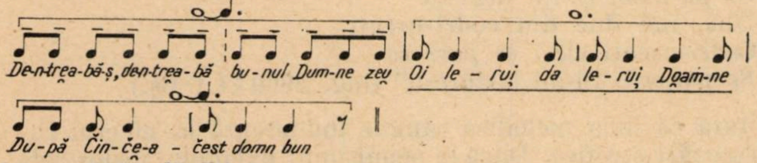
[12] Este un vers heptasilabic cu o silabă supranumerară, variantă a versului octosilabic: „Lua-mi-ş Leana vadra-n mînă".

[13] Această colindă numără unsprezece versuri hipermetrice, dovedind astfel o fază înaintată a degradării.

(mg. 2961 Ic Bş.), precum şi aplicarea simultană a ambelor procedee. De pildă pe acelaşi vers, precedent :  (mg. 2961 IIk G.). Versul următor al aceleiaşi colinde adoptă, parcă prin contaminare, procedeul anacruzei, deşi nu este vorba de o hipermetrie :



ci, pe de o parte, de respectarea unui efect de rimă inferioară susţinut de o structură melodică corespunzătoare, pe de alta, de *respectarea accentului tonic* — primă trăsătură comună tuturor cazurilor semnalate. O a doua caracteristică este faptul că *durata globală a versului cu silabe supranumerare* — exclusiv anacruza propriu-zisă — *este egală cu aceea a unui rînd melodic obişnuit*; observaţia e valabilă şi în cazul unui vers endecasilabic, ca acesta :


De-n-trea-bă-ş, de-n-trea-bă bu-nul Dum-ne zeu
Oi le - rui da le - rui Doam-ne
Du-pă Cin-ce-a - cest domn bun

(mag. 2959 II Bb.).

În sfîrşit, *conturul melodic* al versului cu silabe suplimentare *rămîne neschimbat*, diviziunea ritmică afectînd o singură notă din planul înălţimilor de sunet, sau petrecîndu-se, ca în ultimul exemplu, pe un *rectotono*.

Fenomenul, pomenit de C. Brăiloiu ca o anomalie rezultată din contaminarea metricii versului cîntat cu aceea a refrenului propriu-zis [14], are în repertoriul loviştean trăsături proprii, care îndreptăţesc investirea lui cu un anume grad de specificitate.

În colindele cîntate de către o singură voce, versul care încheie strofa melodică este întotdeauna apocopat — apocopa avînd aici o evidentă funcţie cadenţială. În alcătuirea strofelor melodice versurile se înşiră cel mai adesea astfel :

A refren A		A refren A		etc.
a	b	c	d	

într-un singur caz (mg. 2962 Ie G.). :

refren A A	refren A A	etc.
a a	b b	

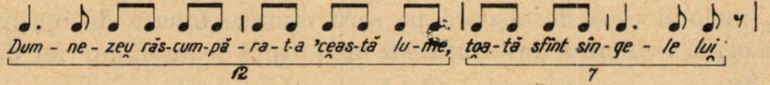
Din cele nouă tipuri de refrene, întîlnite în repertoriul comunei, pe primul loc, în ordinea frecvenţei, se află refrenul „Oi leroi daleroi Doamne" (sau „Oi dalerui Doamne" sau „Leroi Doamne") — la 24 colinde din 60 cîte avem în vedere, urmat de refrenul „Florile dalbe lemn de măr" (sau „Florile, flori dalbe de măr" sau „Florile dalbe" sau „Măru cu flori dalbe") — la 17 colinde. Pe locul trei se situează refrenul „Domnului Doamne" — la 6 colinde. Celelalte apar la cîte una, două sau trei colinde.

---

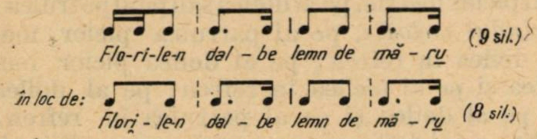
[14] C. Brăiloiu, *op. cit.*, p. 94, 97.

Se remarcă, din punct de vedere funcțional, atribuirea primului refren colindelor din categoria „de masă” (cu tematica predominant religioasă), iar cel de al doilea refren colindelor din categoria „de fată” și „de băiat” (cu tematică exclusiv laică), excepțiile fiind rare [15].

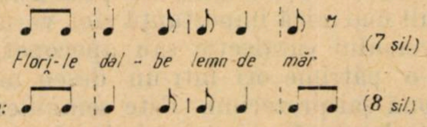
Refrenele propriu-zise sînt în majoritatea cazurilor tetrasilabice. În ordinea frecvenței urmează refrenele hexasilabice regulate, octosilabice neregulate, pentasilabice regulate și pentasilabice neregulate [16]. Refrenul colindei intitulate „Sus în poarta raiului” (mg. 2959 Im Bb.) — un caz izolat — pare a fi compus astfel:


Dum - ne - zeu răs-cum-pă - ra - t-a 'ceas-tă lu-me, toa-tă sfînt sîn-ge - le lui
12
7

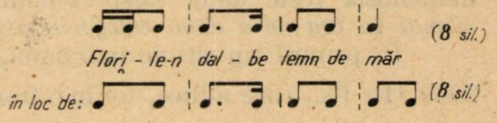
Pseudorefrenele, destul de numeroase, își disimulează adesea caracterul fie prin lărgirea, cu ajutorul unei subdiviziuni ornamentale:


Flo-ri-le-n dal - be lemn de mă - ru
(9 sil.)
în loc de:
Flori - le-n dal - be lemn de mă - ru
(8 sil.)

(mg. 2960 II s Bș.), fie mai obișnuit, prin apocopare:

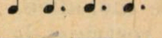
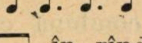
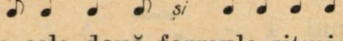

Flori-le dal - be lemn de măr
(7 sil.)
în loc de:
(8 sil.)

(mg. 2961 IIg G.), fie utilizînd ambele mijloace:


Flori - le-n dal - be lemn de măr
(8 sil.)
în loc de:
(8 sil.)

(mg. 2958 IIh Bb.).

RITMUL

Colindele loviștene se încadrează în sistemul ritmic giusto silabic. Excepție fac doar două colinde, dintre care una (mg. 2961 Ia Bș.) se menține constant într-un ritm aksak de tipul.:  iar cealaltă (mg. 2960 IIg Bș.) tinde să se fixeze în aksakul:  mai stabil în refren dar oscilant între  în rîndurile melodice.

Ezitarea între cele două formule ritmice de mai sus pare să ilustreze disputa, probabilă, care a avut loc în repertoriul colindelor loviștene între două tipuri de giusto-silabic, suficient de distincte după părerea noastră: un tip iamb-trohaic sau ternar și unul piric sau binar [17].

---

[15] Două dintre colindele „de masă”, din Bumbuești, care au refrenul „Florile dalbe”, sînt apropiate tematic (Sf. Ion, Sf. Gheorghe) de categoriile IV și V (vezi tabelul).

[16] Cf. C. Brăiloiu, *Giusto syllabique*, *Opere*, vol. I, p. 182.

Primul tip formează astăzi o grupare minoritară. El cuprinde colinde care recurg fie la serii ritmice exclusiv iambice (vezi mg. 2959 IJ Bb., 2961 Ib Bș., 2961 IId, j G.) sau exclusiv trohaice (vezi mg. 2959 IIf$_1$Bb., 2959 Ik Bb., 2960 Ib Bș., 2960 IIb Bș., 2961 IIa, b, G.) cu refrene în care aceste formule alternează cu tribrahi ori cu amfibrahi, fie la serii antispastice (♪ ♩ ♩ ♪ | ♪ ♩ ♩ ♪) cu refrene de același fel (v. mg. 2960 Ic Bș., 2960 IIj Bș., 2961 IIf G.) sau cu refrene ca cele din primul caz.

Cel de al doilea tip grupează, în proporție diferită de la un sat la altul, mai mult de jumătate din repertoriu și cuprinde, în cea mai mare parte, melodii ce se desfășoară pe serii ritmice binare de optimi. Succesiunea egală a valorilor de durată este întreruptă de un singur fel de variație : ♩.♪ Plasarea acesteia în cadrul strofei melodice pare să corespundă unui rost expresiv important. În ordinea frecvenței ea apare :

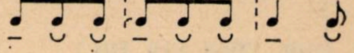
— *numai în refren*, pe primul picior metric, pe al doilea sau pe al patrulea ;

— *atît în refren cît și în rîndul melodic*, pe al patrulea picior metric, în rîndul melodic, și pe al doilea în refren ; pe al doilea picior metric în rîndul melodic, pe al doilea și pe al treilea în refren ; pe al doilea picior metric în rîndul melodic, pe al doilea și pe al patrulea în refren ;

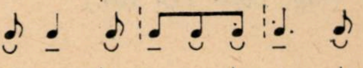
— *numai în rîndul melodic*, pe al doilea picior metric sau pe ultimul.

De mult mai mică importanță sînt variațiile de felul *eliziunii* ultimei optimi (a versului catalectic sau apocopat), *însumării* ultimelor două optimi într-o pătrime ori într-un desen melismatic sau a *divizării* unei optimi în două șaisprezecimi. Este semnificativ faptul că diviziunea ornamentală (cele două șaisprezecimi „decorative" — C. Brăiloiu) apare *numai în cea de a doua categorie ritmică* de colinde și *numai în refrene.*

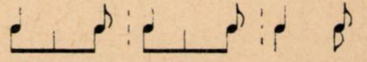
În primul tip ritmic apar două, posibile, excepții : prima, melodia mg. 2960 IIb Bș., care aduce, tot în refren, ritmul :



iar a doua, melodia mg. 2958 IIg Bb., ritmul :



ca rezultate ale divizării unei serii trohaice



trohaice fiind și seriile care încadrează aceste refrene. Ne găsim probabil în fața unui procedeu compozițional caracteristic refrenului[18], în vreme ce alte procedee, ca cel semnalat anterior, sînt aplicate atît în refren cît și în rîndurile melodice.

Un număr restrîns de colinde prezintă fie serii ritmice mixte, în care di-piricul se combină cu epitritul 2 — ♩ ♪ ♩ ♩ (mg. 2961 Ie Bș. ; 2962 Ia G.), iar peonul 4 — ♫ ♪ ♩ cu antispastul — ♪ ♩ ♩ ♪ (mg. 2959 I 1 Bb.), fie serii ritmice *binare heterogene*

---

[17] Prin traducerea formulelor metrice elementare din versificație în formule ritmice, iambul și troheul devin ♪ ♩ respectiv ♩ ♪ iar piricul devine ♫ , unitate subdivizionară fiind optimea.

[18] Vezi în paginile următoare despre refren și funcția sa expresivă.

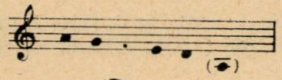
(din punctul nostru de vedere) în care di-spondeul se combină cu di-piricul (mg. 2958 IIf Bb., 2961 Ie Bş.) sau cu saficul[19] (mg. 2958 IIj Bb., 2961 IIe G., 2961 If Bş.) iar anapestul sau ionicul minor formează serii întregi prin repetare (mg. 2958 IIk Bb., 2961 IIh G., respectiv 2958 IId Bb.)[20].

Care dintre cele două tipuri amintite este mai vechi şi dacă între ele se poate stabili o filiaţie nu am putut afla cu certitudine. Vechimea tipului ternar ar putea fi argumentată de (a) preeminenţa acestuia în sate bune păstrătoare a tradiţiei (Găujani, Mlăceni) şi în genuri de o indiscutabilă vechime ca doina sau bocetul; (b) interpretarea posibilă a celulei ♪. 𝅘𝅥𝅯 ca provenind din ♩ ♪ ; precum şi (c) prin faptul că mai multe grupe de variante şi variante foarte apropiate prezintă cel puţin cîte o ipostază ritmică ternară. De exemplu colindele „de plecare", din Bumbueşti şi Găujani, avînd aceeaşi melodie aparţin : prima tipului binar, a doua celui ternar. Împotriva acestei ipoteze ar putea fi invocat (a) faptul că tipul binar predomină grupele celei mai vechi categorii de structuri melodice — cele prepentatonice — şi (b) faptul că celula „punctată" este păstrată cu stricteţe în diferitele interpretări, nefiind înlocuită cu ♩ ³ ♪ sau cu ♩ ♪ decît în mod accidental.

STRUCTURI MELODICE

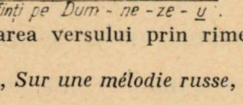
Orînduirea melodiilor de colindă după acest criteriu atestă cu prisosinţă vechimea, omogenitatea şi puritatea stilistică a repertoriului loviştean.

O primă grupare a despărţit melodiile în : prepentatonice [A] şi pentatonice [B].

Grupa A este în întregime clădită pe modul tetratonic III (II)[21] descedendent  prezentînd diferite înfăţişări ale acestuia. Astfel :

---

[19] Deşi ocolit de tabelele lui C. Brăiloiu, saficul ♫ ♩ 𝅗𝅥 este o formulă compatibilă cu principiile giusto-silabicului, după cum însuşi autorul sugerează la sfîrşitul lucrării sale adăugînd cele trei combinaţii elementare pe care valoarea de doimele poate aduce în sistem : ♩ 𝅗𝅥, 𝅗𝅥 ♩ *sau* 𝅗𝅥 𝅗𝅥 niciodată însă ♫ 𝅗𝅥 (p. 229).

[20] Asimilarea seriei anapestice cu seria A_{10}, ♫ ¦♩ ♪¦♪ ♩ din tabelele lui C. Brăiloiu este, evident, imposibilă, aici fiind vorba nu de o tripodie, ci de un dimetru tetrapodic cu emistihuri catalectice : 

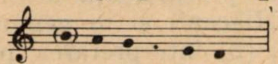
. Cazul este semnalat şi de C. Brăiloiu, dar cu referire numai la fracţionarea versului prin rime interioare şi numai la ritmica refrenului („Le vers ...", p. 41).

[21] Vezi C. Brăiloiu, *Sur une mélodie russe*, *Opere*, vol. I, Bucureşti, 1967, p. 371.

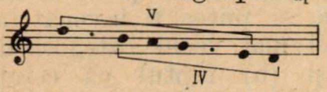
— subgrupa A_a cuprinde unsprezece melodii, dintre care şapte modifică scara prin transpunerea sau dublarea, la octava inferioară, a lui la_1, melodii în care dăinuiesc încă structuri tritonice, disimulate în succesiuni şi juxtapuneri caracteristice [22];

— subgrupa A_b cuprinde opt melodii, în care acelaşi tetratonic III poartă amprenta formulei *la — sol — re — mi* [23].

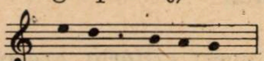
În grupa următoare, B, pentatonică:

— subgrupa B_a cuprinde zece melodii reductibile la scara modului IV:  profilul „crenelat" (H. Riemann) al acestor colinde, ca şi caracterul mai mult ornamental al utilizării lui *si*, trădează recenta lor descendenţă prepentatonică [24];

— subgrupa B_{a_2}, cea mai numeroasă — paisprezece melodii — este structurată pe acelaşi mod IV, de astă dată cu osatura fermă [25];

— în subgrupa B_{a_1} modul precedent se îmbină cu modul V pentatonic:  iar conturul melodic al colindelor este, tot mai mult, rezultatul unei mişcări treptate [26];

— subgrupa B_{b_2}, cu cinci melodii, se distinge de vecina ei precedentă prin păstrarea melodiilor în registrul înalt-mediu şi alunecări de sprijin pe treapta 5 (re) [27];

— subgrupa B_c, cu cinci colinde, se întemeiază pe modul pentatonic I:  în care pe alocuri pienul 4 (do) devine mai consistent prin substituirea treptelor învecinate *re* şi *si* [28].

Variantele de contur melodic, cele de gradul 1 în special, se regăsesc în aceleaşi subgrupe, mai rar în subgrupe învecinate [29]. Iar atunci cînd una din variante se află într-o grupă mai îndepărtată, faptul se datoreşte, de obicei, refrenului diferit care modifică scara [30].

---

[22] AIEF, mg. 2960 IIa Bş. [în tabel la IIIe $_2$]; 2961 IIg G. [IIIe 2]; 2958 IIm Bb. [IIIg], 2959 Ij Bb. [IIIh], 2960 IIh Bş, [Ve]; 2959 I 1 Bb. [IIIj]; 2959 Ia Bb. [Va], 2961 Ib Bş. [Va], 2961 IIj G. [Va], 2960 IIg Bş. [IIIm].

[23] AIEF, mg. 2959 IIa Bb. [III l_1]; 2959 Id Bb. [IVb_1]; 2959 If Bb. [IVc_1], 2961 Id Bş. [IVc_1], 2962 Ib G. [IVc_1], 2959 IId Bb. [IVc_2], 2959 IIb Bb. [III l_2]; 2961 Ia Bş. [Vd]. Unică în repertoriul loviştean, prin ritmul şi forma ei arhitectonică, această din urmă colindă poate fi socotită în întregime o melodie tritonică (modul I — *la-mi-re*) dacă se acceptă interpretarea secundei mărite *sol-diez-fa* ca ipostază tîrzie şi deteriorată a cvartei originare *la-mi*.

[24] AIEF mg. 2958 IIf Bb. [II]; 2958 IIg Bb. [IIIa]; 2958 IIj Bb. [IIId], 2960 IIf Bş. [IIIj], 2961 IIk G. [IVa]; 2961 IIi G. [IIIj], 2960, IIc Bş. [III l_1]; 2961 IId G. [III l_1]; 2961 II f G. [IIIm]; 2959 Ib Bb. [Vb].

[25] AIEF mg. 2958 IId Bb. [I]; 2958 IIh Bb. [IIIb], 2960 Is Bş. [IIIb], 2961 IIc G. [IIIb]; 2958 IIi Bb. [IIIc], 2959 Ic Bb. [Vc]; 2958 IIk Bb. [$IIIe_1$]; 2961 IIh G. [$IIIe_1$]; 2959 Im Bb. [IIIk], 2959 IIc Bb. [IVb_2]; 2959 Ie Bb. [IVa], 2961 Ie Bş. [IVd]; 2962 Ia G. [IVd]; 2961 Ig Bş. [VIa].

[26] AIEF, mg. 2960 Ir Bş. [IIIn]; 2958 II 1 Bb. [IIIf], 2960 IIe Bş. [IIIf], 2962 Ic G. [IIIf]; 2961 If Bş. [IVb], 2961 Ih Bş. [VII], 2959 I Bb. [VII].

[27] AIEF, mg. 2962 Ie G. [VII]; 2960 Ip Bş. [I]; 2961 IIa G. [I]; 2962 Id G. [VIb]; 2960 IId Bş. [IIIi].

[28] AIEF, mg. 2959 Ik Bb. [IIIi]; 2959 Ig Bb. [VIb]; 2960 IIb Bş. [IIIa]; 2961 II b G. [IIIa]; 2961 IIe G. [IIId].

[29] Spre exemplu, colindele din tabel IIIi Bb., VIb Bb. aparţin subgrupei B_c, iar varianta lor apropiată IIIi Bş., subgrupei Bb.

[30] Colinda IVa Bb. faţă de III l_2 Bb., IVc_2 Bb. şi IVc_1 Bb., Bş., G.

În cazul înrudirilor, de gradul 2 şi 3, relaţiile sînt însă mai complexe. Asupra elementelor fixe şi mobile, asupra echivalenţei relative a unor intervale de la o variantă la alta, vom reveni cu un prilej apropiat, cînd vom putea dispune de un material comparativ mai bogat [31].

FORMA

Forma arhitectonică a colindelor loviştene se dovedeşte a fi, la rîndul ei, de o rară omogenitate. Cu excepţia a cinci colinde, a căror strofă melodică se compune din două rînduri deosebite, cuplate cu un refren (A rf B), toate celelalte au melostrofe formate prin *repetarea*, aidoma sau uşor variată, *a unui singur rînd melodic*. Poziţia refrenului este de cele mai multe ori *mediană* (A rf $A_{(v)}$) apoi *iniţială* (rf A $A_{(v)}$) şi *finală* (A $A_{(v)}$ rf). Se va observa însă că, raportată la şirul întreg al strofelor unei colinde, poziţia refrenului este una singură, cele trei scheme arhitectonice ale melostrofei fiind, de fapt, combinaţiile posibile ale aceluiaşi triptic :

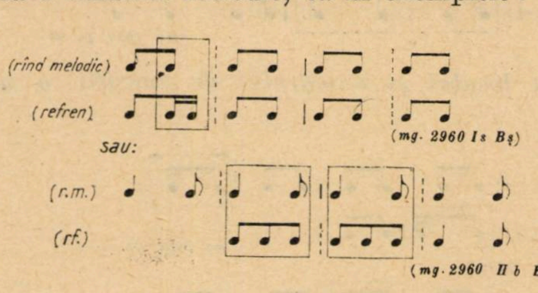
A rf A ¦ A rf A ¦ A rf A ¦ A rf A etc.

rf A A ¦ rf A A ¦ rf A A ¦ rf A A etc.

A A rf ¦ A A rf ¦ A A rf ¦ A A rf etc.

Întrucît refrenul împlineşte un rol deosebit de important în echilibrul formei muzicale, vom stărui mai mult asupra lui. În desfăşurarea melodiei refrenul reprezintă elementul surpriză, noutatea şi contrastul (totdeauna ponderat) faţă de rîndul melodic precedent sau imediat următor, contrast situat cînd pe un singur plan cînd pe mai multe deodată.

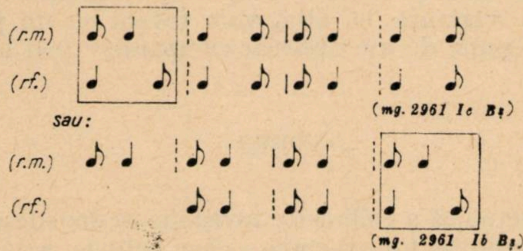
În planul *metricii* şi al *ritmului*, refrenul (cel propriu-zis de pildă) include în chiar definiţia lui principiul contrastului. El se deosebeşte de rîndul melodic fie prin dimensiuni, fie prin seria metrică. Contrastul e realizat prin simpla *diviziune* operată în cadrul *uneia sau a două celule* din seria ritmică a rîndului melodic, ca în exemplele :



---

[31] Ne referim la variantele aceloraşi tipuri de colinde din comunele învecinate : Cîineni, Titeşti, Perişani.

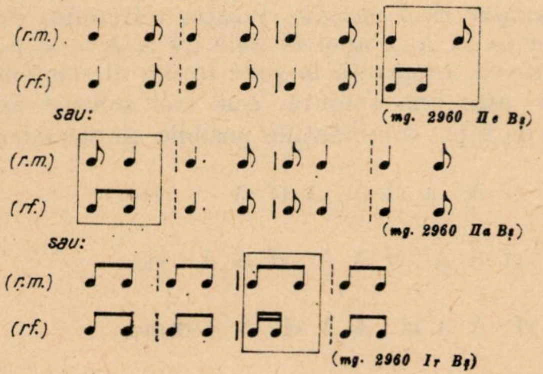
alteori prin *inversarea unei singure celule* :


(r.m.)
(r.f.)
sau:
(r.m.)
(r.f.)

(mg. 2961 Ic Bş)

(mg. 2961 Ib Bş)

prin *contracţia unei celule* :

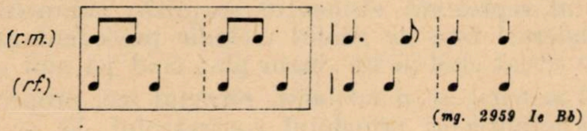

(r.m.)
(r.f.)
sau:
(r.m.)
(r.f.)
sau:
(r.m.)
(r.f.)

(mg. 2960 IIe Bş)

(mg. 2960 IIa Bş)

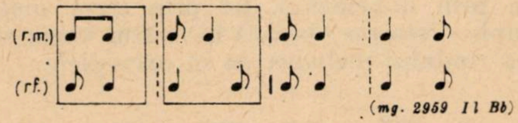
(mg. 2960 Ir Bş)

prin *dilatarea* a două celule :



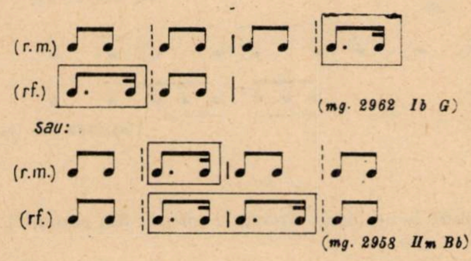
(mg. 2959 Ie Bb)

şi un caz invers :



(mg. 2959 Il Bb)

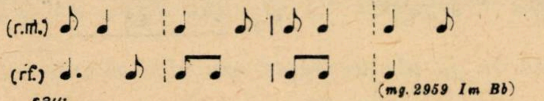
ori prin *modificarea locului şi numărului de apariţii a unei celule cu caracter pregnant* :


(r.m.)
(r.f.)
sau:
(r.m.)
(r.f.)

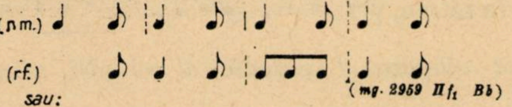
(mg. 2962 Ib G)

(mg. 2958 IIm Bb)

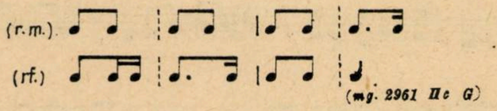
Refrenul poate fi *mai complex* decît rîndul melodic :


(r.m.)
(rf.)
(mg. 2959 Im Bb)

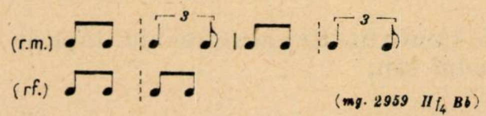
sau:


(r.m.)
(rf.)
(mg. 2959 IIf₁ Bb)

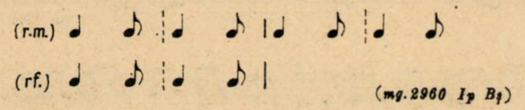
sau:


(r.m.)
(rf.)
(mg. 2961 IIc G)

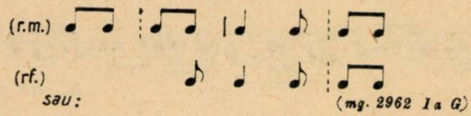
ori *mai simplu* decît rîndul melodic :


(r.m.)
(rf.)
3
3
(mg. 2959 IIf₄ Bb)

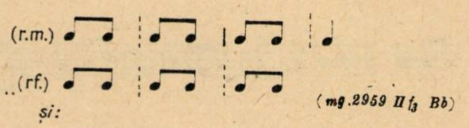
În alte cazuri, contrastul ritmic lipsește în topica valorilor de durată și rezultă numai din diferența de dimensiuni dintre cele două elemente ale strofei (de cele mai multe ori refrenul fiind mai scurt). Refrenul poate apărea ca o jumătate din seria ritmică a rîndului melodic :


(r.m.)
(rf.)
(mg. 2960 Ip B♮)

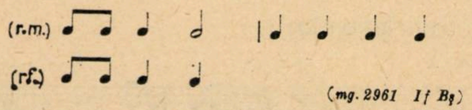
ori cu o cîtime mai mult sau mai puțin decît o jumătate de rînd melodic :


(r.m.)
(rf.)
(mg. 2962 Ia G)

sau:

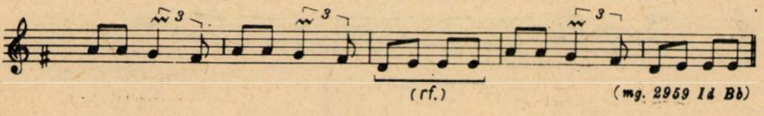

(r.m.)
(rf.)
(mg. 2959 IIf₃ Bb)

și:

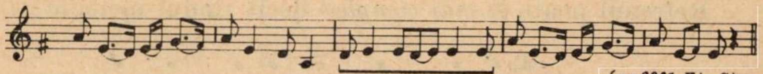

(r.m.)
(rf.)
(mg. 2961 If B♮)

Pe plan *melodic* „noutatea" pe care o aduce refrenul față de rîndul melodic poate fi și ea de mai multe feluri :

— evoluează *într-un registru diferit,* înalt-grav :

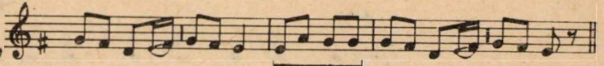

3
3
3
(rf.)
(mg. 2959 Id Bb)

mixt-mediu :



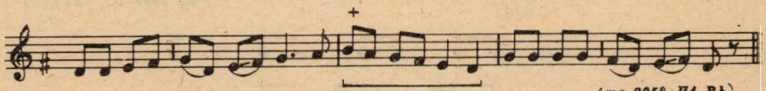
(mg.2961 IIj G)

— *gravitează în jurul altei trepte sau al altui interval melodic: mi* în rîndul melodic—*sol* în refren,



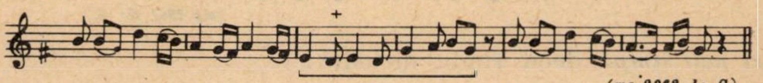
(mg. 2959 If Bb)

— *completează diapazonul melodic al colindei,* atingînd sunetul ei cel mai înalt :



(mg. 2958 IIf Bb)

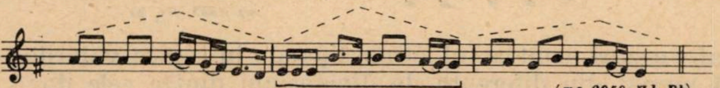
sau cel mai grav :



(mg. 2962 Ic G)

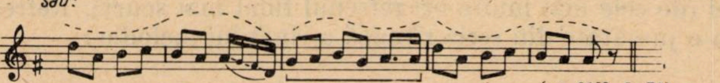
Profilul melodic (aproximativ) al refrenului față de acela al rîndului melodic apare, la rîndul său,

recurent :



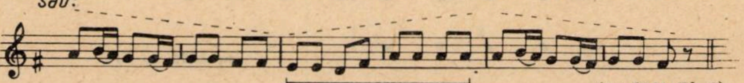
(mg. 2958 IIh Bb)

sau:



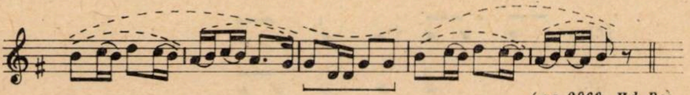
(mg. 2959 Ia Bb)

sau:



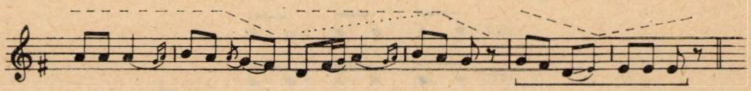
(mg. 2961 IIk G)

inversat :



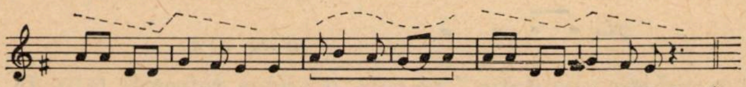
(mg. 2960 IId Bș)

ca *recurență a inversării :*



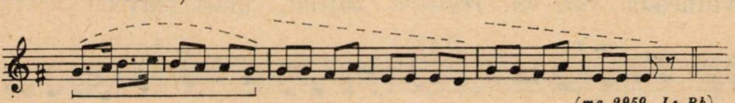
(mg.2961 IIh G)

sau cu *desen diferit* : crenelat-vălurit,



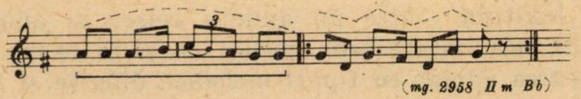
(mg.2962 Ia G)

arc — linie descedentă,



(mg. 2959 Ic Bb)

arc-crenelat



Contrastul poate rezulta, de asemenea, din caracterul „închis" sau „deschis" al cadenței celor două elemente arhitectonice : (vezi exemplele precedente mg. 2958 IIl Bb., sau mg. 2959 If Bș și mg. 2962 Ia G., mg. 2962 Ic G.).

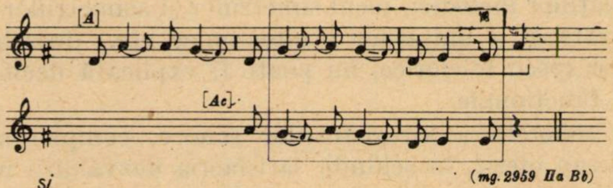
În ceea ce privește conținutul melodic și sintaxa motivelor, între refren și rîndurile melodice, care îl încadrează, se stabilesc cele mai diferite raporturi de înrudire, în nuanțe adeseori greu exprimabile. Astfel, pentru tiparul predominant, cu un rînd melodic repetat, refrenul poate aduce un material intonațional diferit de cel al rîndurilor melodice :

A [ab] cd [cd] A [ab] (mg. 2961 IIb G.)
și A [ab] rf [c] A [ab] (mg. 2962 Id G.)
sau A [aa] rf [bc] A [aa] (mg. 2959 Ie Bb.)

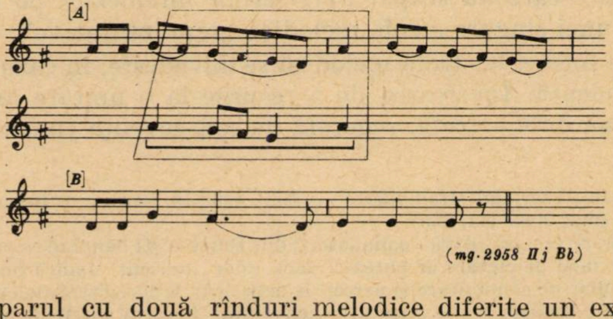
alteori însă, înrudirea dintre ele reprezintă o gamă întreagă de valori, de la :

A[ab] rf [a_vb] A[ab] (mg. 2961 IIf G.)
și A[aa] rf [b] A_c[ab] (mg. 2959 Id Bb.),
la A[ab] rf [a_v] A_c[aa_v] (mg. 2959 Ik Bb.)
sau A[ab] rf[c] A[ac] (mg. 2959 IIf Bb.)
sau A[ab] A [ab] rf[$a_v a_v a_v b_v$b] (mg. 2959 Im Bb.)
și A[ab] rf[b-inversat] A_v [cb_v] (mg. 2958 IIf Bb.)
A[ab] A_v[cb] rf[c-inversat — d] (mg. 2958 IIk Bb.)

sau :



și



iar pentru tiparul cu două rînduri melodice diferite un exemplu :

A[ab] rf[c] B[bc_v] (mg. 2960 IIc Bș.).

Cît privește legătura dintre un anumit refren și anumite tipuri melodice, gradul de relativitate este același ca și în cazul versurilor : un refren poate apărea cuplat cu tipuri melodice diferite și invers, fără o justificare funcțională aparentă.

ANTIFONIA

Melostrofa de tipul A rf $A_{(v)}$, A rf B etc., interpretată ca ,,formă'' după modelul cîntecului propriu-zis, nu este în toate cazurile operantă. Ea necesită cîteva amendamente importante impuse de procedeul cîntării antifonice. Acesta constă, pe scurt, în intonarea consecutivă, de către fiecare preucă în parte, a cîte unei strofe melodice, în așa fel încît versurile întregii colinde să fie repartizate egal ambelor grupe. Dificultatea apare în fața unei caracteristici, proprie tuturor zonelor folclorice în care se colindă antifonic : *suprapunerea* mai mult sau mai puțin întinsă a *începutului melostrofei următoare peste sfîrșitul strofei melodice în desfășurare* [32].

Despre vechimea, originea și funcția ceremonială sau rituală a acestei tehnici interpretative avem încă foarte puține știri. Memoria colectivității sătești tradiționale nu ne-a putut fi de folos în această privință, iar justificările de ordin practic, pe care informatorii le invocă de obicei (de pildă menajarea vocilor, graba de a termina colinda etc.) nu pot fi satisfăcătoare, oricît de verosimile ar părea ele. Din alte declarații am reținut imperativul respectării tradiției și raportarea acestuia la sfera esteticului (,, ... așa am apucat'' și ,, ... așa-i mai frumos'' [33]). Nici specificitatea unui anume mod de expresie muzicală (acuratețea ,,silabică'' a articulațiilor melodiei, jocul simetriilor și asimetriilor în sintaxa valorilor de durată și a unităților arhitectonice etc.) deosebit de acela al altor genuri și specii folclorice, nu poate fi explicată decît prin astfel de determinări funcționale.

Studierea concretă a înregistrărilor sonore, completată cu observația directă, ne-au oferit, în schimb, satisfacția dezvăluirii unor sensuri și valori expresive care au scăpat aprecierilor întemeiate pe transcrierea selectivă a cîte unei singure strofe melodice ,,reprezentative''.

Reducerea formei la strofa melodică se dovedește, în cazul colindelor antifonice, ineficientă. Încercarea de a recurge la o unitate arhitectonică mai mare, precum dubla-strofă, sugerată de consecvența cu care se repetă anumite variaţii la una din cele două preuci [34], se loveşte şi ea de aceeaşi succesiune „înlănţuită", cu suprapuneri parţiale, a strofelor. Doar considerarea colindei în *întregimea* ei s-a dovedit mai rodnică.

---

[32] ,,Noi nu stăm să termine stran-ailaltă ... (mg. 2960 Ip. Bș.) ... le luăm din gură, mai iute, unu de la altu (mg. 2960 IIa, Bș.)''.

[33] O împrejurare semnificativă : colindătorii din Bumbuești bănuind impresia de ,,neglijență'', pe care acest mod de cîntare ar putea-o face unor ,,orășeni'' (adică unor neinițiați în sistemul specific popular de comunicare și percepție artistică), le înregistrările cu magnetofonul s-au străduit să cînte ,,limpede'', cu respirația ,,cuvenită'' fiecărui sfîrșit de strofă melodică. Dar, aceiași informatori, în timpul filmărilor, cînd atenția la era îndreptată mai mult asupra gesturilor și ținutei, au revenit la maniera tradițională a sfîrșiturilor de strofă încălecate.

Se constată astfel că intrarea „grăbită" a preucii următoare se face de regulă pe timpi accentuaţi, cu preferinţă aproape constantă pentru ultimele două unităţi metrice: podiile 4 şi 3 în octosilab, 3 şi 2 în hexasilab. Simetria strofelor, pe care o înşirare obişnuită ar fi trebuit să o instaureze, este în acest mod anulată. Noile raporturi, mai complexe, dintre dimensiunile (număr de silabe, durată) rîndurilor melodice ale unei strofe şi a strofelor de-a lungul întregii colinde rămîn de fapt consecvente aceluiaşi principiu dinamic al *asimetriei* pe care se întemeiază şi construcţia unei singure strofe melodice cu refren. Echilibrul se dobîndeşte printr-o simetrie de ordin superior între cupluri de strofe. Numărînd silabele care revin fiecărei grupe de colindători, pe parcursul unei strofe pînă la intrarea celeilalte grupe, ni s-au relevat următoarele scheme de desfăşurare a colindelor:

rînduri melodice	: A rf A	A rf A :	A rf A
nr. silabelor	: 8 5 4	8 5 6 :	8 5 7
durata în optimi	: 8 4 4	8 4 6 :	8 4 8
preuca	: I	II :	I
strofele, nr.	1—40		41

(mg. 2959 I l Bb.).

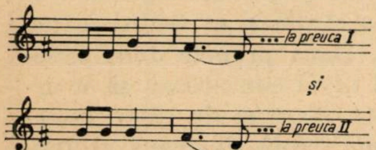
sau

rînduri melodice	: A A rf	A A rf :	A A rf	A A rf	
nr. silabelor	: 6 6 5	6 6 4 :	6 6 5	6 6	5
durata în optimi	: 6 6 6	6 6 4 :	6 6 6	6 6	6
preuca	: I	II :	I	II	I, II
strofele, nr.	1—22		23—24		

final
(mg. 2961 Ih Bş)

---

[34] În colinda mg. 2958 IIj Bb., de pildă, capul rîndului melodic B este de fiecare dată:.



Acest fenomen apare cu mai multă pregnanţă în colindatul din zona Văii Ampoiului (Alba) — vezi AIEF, mg. 2602—2606, culeg. O. Bîrlea, I. Herţea, 1963.

sau

				urare	
rînduri melodice	: A A B	A A B :	A A B	A A B	A A B
nr. silabelor	: 8 8 6	8 8 4 :	8 8 6	8 8 6	8 8 7
durata în optimi	: 8 8 6	8 8 4 :	8 8 6	8 8 6	8 8 6
preuca	: I	II :	I	II	I
strofele, nr.	1—14		15	16	17
			final		

(mg. 2961 Ia Bș.)

Intrările (consecvente) pe timpi neaccentuați sînt mai rare

rînduri melodice	: A rf A	A rf A :	A rf A
nr. silabelor	: 8 6 6	8 6 7 :	8 6 7
durata în optimi	: 12 9 9	12 9 11 :	12 9 12
preuca	: I	II :	I
strofele, nr.	1—16		17

(mg. 2961 IIj G.)

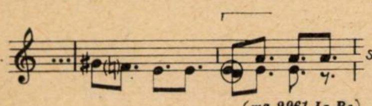
Intrările insolite, pe al doilea picior metric într-un octosilab, după sfîrșitul strofei sau pe jumătăți de timp, reprezintă devieri accidentale de la schemele citate ; indicele de frecvență al acestor devieri semnifică de obicei gradul de acuratețe a execuției.

Forma muzicală a colindei antifonice cunoaște, prin urmare, trei niveluri distincte : a) strofa melodică, b) dubla strofă și c) lanțul întreg al strofelor, ca ultimă expresie a construcției. Dacă primele două niveluri au un caracter relativ, neîmplinit, ultimul nivel conturează și săvîrșește forma propriu-zisă a colindei resimțită ca atare și de către interpreți : funcția concluzivă pe care o implică ultima strofă (întreagă și apocopată) este de cele mai multe ori subliniată prin clădirea unui veritabil *final*, de una pînă la trei strofe, ultima strofă fiind amplificată şi *cîntată simultan* de ambele grupe de colindători, ca în exemplul :

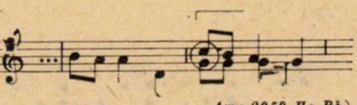
			urare	
rînduri melodice	: A rf A	A rf A :	A rf A	A
nr. silabelor	: 8 4 6	8 4 7 :	8 4 7	7
durata în optimi	: 8 4 6	8 4 7 :	8 4 8	8
preucă	: I	II :	I şi II	
strofele, nr.	1—40		41	

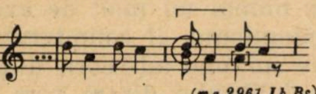
(mg. 2962 Ib G.)

Demne de atenţie sînt şi consecinţele de ordin melodico-ritmic ale cîntării antifonice. Ele se concretizează în rudimente de contrapunct derivate din amintita suprapunere a liniilor melodice [35]. Un rol important din punct de vedere expresiv le revine, de pildă, primelor sunete — silabe, de contact. Acestea pot implica un accent puternic prin tensiunea creată de disonanţa primului interval armonic, rezolvată sau nu într-o consonanţă următoare : sau intrări mai puţin dure, pe intervale armonice consonante sau disonante dar, estompate prin întîrzierea atacului : Se întîmplă adeseori ca în aceeaşi colindă să apară, alternativ, ambele tipuri de intrări :

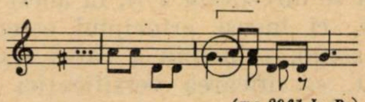

(mg. 2961 Ia Bş)

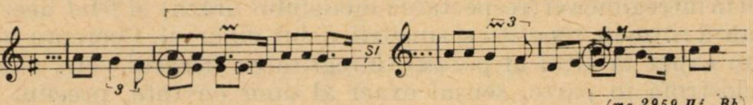
sau


(mg.2959 IIe Bb)


(mg.2961 Ib Bş)

sau


(mg.2961 Ie Bş)

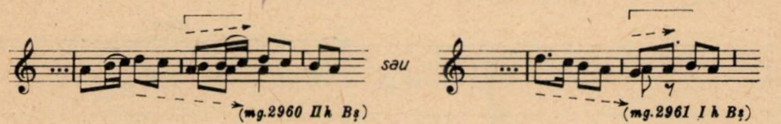


(mg.2959 IIf$_4$ Bb)

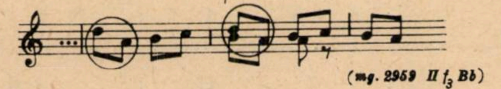
Nu ştim în ce măsură exemplele de mai sus atestă sau nu un sistem contrapunctic sui-generis. Cert rămîne însă faptul că însăşi structura melodică, penta şi prepentatonică, a colindelor tolerează în mod firesc suprapunerea polifonică, este compatibilă cu ea. Profilul ascendentdescedent al unor melodii se pretează suprapunerilor prin *mișcare contrară*, care chiar dacă nu e realizată pînă la capăt, dăinuie ca impresie :

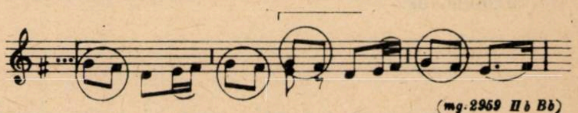
---

[35] În afara cazurilor, rare, cînd după a doua sau prima silabă de contact, a celor două linii melodice, grupa precedentă renunţă la continuarea rîndului melodic.

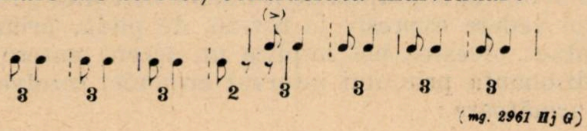


Desenul pregnant al capetelor de rînd melodic, construit pe intervale „de forță", cum sînt *cvarta* și *secunda mare*, înlesnește, la rîndul său, procedeul *imitației* : (mg. 2959 IIf$_3$ Bb), procedeu stimulant și de existența unor celule melodice și sunete individuale care „se îngînă" de-a lungul aceluiași rînd melodic [36] (vezi mai sus ex. muz. 2959 IIf$_4$ Bb. ; 2961 Ib Bș.) :

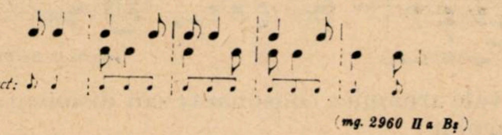




În sfîrșit, antifonia creează tensiuni noi și pe plan ritmic, modificînd seriile originare ale strofei, considerată individual :



sau:



Antifonia se dovedește a fi, în acest fel, nu numai un mod de execuție muzicală, ci însuși principiul estetic predominant al colindatului (din anumite zone), principiu a cărui respectare impune adeseori, după cum s-a văzut, sacrificarea versificației și a echilibrului dintre vers și melodie, mutînd focarul interesului artistic în planul muzicii. De fapt obligatorie, adică esențială sub raport funcțional, pare să fie *rostirea* colindei în întregimea ei (respectarea modelului urării) și *felul* acestei rostiri (pregnanță ritmică, repetiții și simetrii, debit viguros). Coerența subiectului de la un capăt la altul al poeziei, integritatea fiecărui vers, rînd melodic sau melostrofă în parte, sensul exact al unor cuvinte, precum și, uneori, însăși exactitatea conturului melodic [37] ș.a., par să constituie detalii nu arareori neglijabile.

---

[36] Dar și de însăși alcătuirea, cea mai frecventă, a strofei melodice : A rf A.

[37] În repertoriul unor sate din jud. Mureș (ca Săcalul de Pădure sau Gledin) intonația pare să păstreze astăzi doar amintirea unui contur melodic, redus pînă la declamație. Aspecte interesante, în acest sens, sînt relevate și de repertoriul lovițtean, în mecanismul variațiilor cărora li se supune aceeași melodie de colindă de la un sat la altul. Asupra acestei probleme vom reveni însă cu un alt prilej.

Viteza metronomică a desfăşurării colindei e apropiată de aceea a jocului. Avînd ca unitate optimea, vitezele minime cuprind valori de mişcare între 160 şi 192, cele medii între 216 şi 226, iar cele maxime între 336 şi 368 unităţi metronomice [38]. Ca o consecinţă probabilă a modului de execuţie antifonic, valoarea metronomică a silabelor creşte continuu de-a lungul unei colinde de aproximativ 15 strofe, cu 20 pînă la 25 unităţi; dar „accellerando"-ul rezultat nu dobîndeşte o semnificaţie proprie.

*

În consecinţă, considerăm colindatul din zona Loviştei ca un aspect al obiceiului în discuţie, avînd, pe lîngă trăsături comune, specificităţi în ceea ce priveşte desfăşurarea şi semnificaţiile lui, poetica şi modul de interpretare muzicală, raportate la întreg teritoriul folcloric românesc.

QÚELQUES REMARQUES SUR LE RÉPERTOIRE DES CANTIQUES DE NOËL DE LA LOCALITÉ BOIŞOARA-VÎLCEA

Partant d'une analyse multilatérale du répertoire des cantiques de Noël (colinde), d'une rare pureté stylistique, vraiment riche et archaïque, et relativement bien maintenu, répertoire cueilli dans trois localités représentatives de la zone de Loviştea (située tout près de la vallée de l'Olt traversant les Carpates Méridionaux), l'auteur essaye de circonscrire quelques caractéristiques, propres à ce répertoire, qui peuvent enrichir, en même temps, les éléments connus jusqu'à présent sur ce genre de folklore.

On met en évidence quelques-unes des relations entre la coutume du *colindat* et les institutions sociales préliminaires au mariage, parmi lesquelles : la veille des jeunes filles (*şezătoare*), la danse du village ou la demande en mariage. Ce sont des relations qui peuvent être aperçues à travers les détails du développement de la coutume, à travers l'ensemble thématique et la structure poétique des vers des colinde.

On remarque après, à part le caractère prépondérant pentatonique (avec des évidentes structures prépentatoniques qui survivent) des colinde de Loviştea, le fait que celles-ci sont partagées, du point de vue rythmique, en deux variétés de giusto-syllabique : l'une « binaire » (pyrrique), l'autre « ternaire » (iambo-trochaïque).

Enfin, l'analyse de la forme architectonique des colinde souligne le rôle expressif important qui revient, d'un côté, au *refrain* — ayant le but d'établir entre les deux unités syntactiques de la mélostrophe (le refrain et l'incise mélodique) une tension réalisée par différents procédés de composition, concernant la série rythmique, les dimensions, le

---

[38] Valorile metronomice au fost stabilite cu ajutorul metronomului electronic realizat de ing. I. Georgescu, Bv., nr. 50348, 1965.

contour mélodique, le registre et les valeurs d'intonation des unités question ; d'un autre coté, l'*antiphonie* — mode d'exécution musicale avec des importantes conséquences d'ordre architectonique : l'inervention « pressée » mais assez exacte de la réplique qui suit avant que la réplique précédente soit finie ; c'est un procédé qui crée non seulement des effets de contrepoint (compatible avec la structure mélodique et rythmique des colinde), mais aussi des nouveaux rapports (illustrés par les schémas-images du développement tout entier de quelques cantiques) entre les éléments formels.

BUMBUEȘTI

FUNCȚIE	TITLUL (după :) Conținut	Primul vers	REFREN	RITM	MOD	VARIANTE DE CONTUR MELODIC**
I „de la fereastră"	—	De-adormit-a mari boierii	—	binar	B_{a2}	—
II „cînd se intră în casă"	—	Acest domn bun se-nveselește	Florile dalbe	binar	B_{a1}	—
III* „de masă"	a. „a nașterii"	Supt aripa cerului	Doamnele, domnului nostru	ternar	B_{a1}	v^2 : IIIa Bș., G. ; IIIc Bb. ; Vc Bb.
"	b. „a lu Sf. Ion"	Colo-n jos, doamne, mai jos	Florile dalbe lemn de măr	binar	B_{a2}	v^1 : IIIb Bș., G. v^2 : IVd Bș., G. ; IIId Bb.
"	c. „a lu Sf. Gheorghe"	Colea jos, doamne, mai jos	Florile, flori dalbe de măr	binar	B_{a2}	v^1 : Vc Bb. v^2 : III a Bb., G.
"	d. „a paharului"	Colea jos, doamne, mai jos	Domnului, doamne	binar	B_{a1}	v^2 : IIId G. ; IIIa Bb.
"	e_1 „a muncilor"	De-ntreabă-ș, de-ntreabă	Hoi dalerui doamne	binar	B_{a2}	v^1 : IIIe_1 G. v^2 : IVb_1 Bb.
"	e_2 —	—	—	—	—	—
"	f. „de pe mare"	Colea-n sus pe mare-n sus	Oi leroi daleroi doamne	ternar	B_{b1}	v^1 : IIIf Bș., G.
"	g. „a Precesti"	Colea-n jos, doamne mai jos	Oi leroi daleroi doamne	binar	A_a	v^3 : IIIk Bb. (același refren)
"	h. „de se-mbaie"	Colea-n jos doamne mai jos	Florile dalbe	binar	A_a	v^1 : Ve Bș.
"	i. [botezul]	Cin vru Dumnezeu să nască	Lerui doamne	ternar	B_c	v^1 : VIb Bb. ; IIIi Bș. v^2 : I G. ; VIb G. v^3 : IIIm G.
"	j. „cu frigurosii"	'Ntreabă cicea 'cest domn bun	Oi leroi daleroi doamne	mixt	A_a	v^2 : IIIm Bș. v^3 : IIIl_2 Bb. ; IVc_1 Bb.
"	k. [uciderea pruncilor]	Sus în poarta raiului	Dumnezeu răscumpărat-a 'ceastă lume, toată sfînt sîngele lui	ternar	B_{a2}	v^1 : IVb_2 Bb. v^3 : III g Bb. (același refren)
"	l_1 „cu pometu"	Colea-n jos doamne mai jos	Leroi doamne	ternar	A_b	v^1 : III l_1 Bș., G. v^2 : IIIj Bș., G. ; IVa Bș., G. ; IVb_1 Bb. v^3 : IIIf Bb., Bș., G. (același refren)
"	l_2 [var. de text]	Grele oști pornitu-s-au	Leroi doamne	binar	A_b	v^1 : IVa Bb. ; IVc_1 Bb., Bș., G. v^2 : III m Bș ; IVc_2 Bb. ; IIIk Bb ; Vb Bb.
"	m. —	—	—	—	—	—
"	n. —	—	—	—	—	—
IV „de fată"	a. „cu merele"	Colo jos, doamne mai jos	Florile dalbe de măr	binar	B_{a1}	v^1: III 1_2 Bb., IVc_1 Bb., Bș., G ; IVc_2 Bb. v^2: Vb Bb. ; IIIm Bș. ; IIIk Bb.
"	b_1 [leagăn de mătase]	Din țărmurile...	Lelistrele	binar	A_b	v^2: IIIc_1 Bb., G.
"	b_2 [var. de text]	Sus în plaiul muntelui	Cununea de gălbenea	binar	B_{a2}	v^1: IIIk Bb.
"	c_1 „cu vedrița"	Lua-mi-ș [cutare] vadra-n cap	Leroi doamne	binar	A_b	v^1: IVc_1 Bș., G. ; IVa Bb. ; III 1_2 Bb. v^2: Vb Bb. ; IIIk Bb., IVc_2 Bb. ; IVd Bș., G.
„de fată și de băiat"	c_2 [var. de text]	Din cearcănu luniei	Vița-i verde de iederă	binar	A_b	v^2 : IVa Bb. ; IVc_1 Bb., Bș., G. ; III 1_2 Bb. v^3 : IVd Bș., G.
—	d. —	—	—	—	—	—
V „de băiat"	a. [viteazul se ceartă cu turcii ...]	Sus în vadul Diului	Măru cu flori dalbe	binar	A_a	v^1 : Va Bș., G. v^2 : IIIm Bș., G. ; IIIe_2 Bb. ,Bș., G.
"	b. [viteazul se luptă cu șarpele]	Din staroștea șarpelui	Oi leroi daleroi doamne	binar	B_{a1}	v^1 : IIIm Bș., G ; IIIe_2 Bș., G. v^2 : IVa Bb. ; III 1_2 Bb. ; IVc_1 Bb., Bș., G ; IVc_2 Bb. v^3 : III b^2 Bb., Bș., G ; IIId Bb.
"	c. ...„cu vidra"	Din prundurile mării dalbe	Florile, flori dalbe de măr	binar	B_{a2}	v^1 : IIIc Bb. v^2 : IVa Bb. ; IIIa Bb.
"	d. —	—	—	—	—	—
"	e. —	—	—	—	—	—
VI —	a. —	—	—	—	—	—
„de plecare din casă"	b. —	Ferice de-acest domn bun	Leroi doamne	binar	B_c	v^1 : IIIi Bb., Bș. v^2 : I G. ; VIb G. v^3 : IIIm G.
VII [de încheiere a colindatului]	[cu ziorile]	Voi ziori de ziuă	Voi ziori de zi	binar	B_{b1}	v^1 :VII Bș., G. ; VIa Bș.

BOIȘOARA

FUNCȚIE	TITLUL (după :) Conținut	Primul vers	REFREN	RITM	MOD	VARIANTE DE CONTUR MELODIC
I „de-afară"	—	același***	Mari boieri	ternar	B_{b2}	v^1 : IIIf Bb., Bș., G. v^2 : VIb Bb. ; IIIi Bb., Bș.
II —	—	—	—	—	—	—
III „de masă"	a. același	Răsărit-ai stea frumoasă	același	ternar	Bc	v^1 : IIIa G. V^2 : III a Bb.
"	b. același	același	același	binar	B_{a2}	v^1 : IIIb Bb., G. v^2 : IVd Bș., G. ; IIId Bb.
"	c. —	—	—	—	—	—
"	d. —	—	—	—	—	—
"	e_1. —	—	—	—	—	—
"	e_2. „a muncilor"	Colea-n sus pe mare-n sus	Florile dalbe lemn de măr	ternar	A_a	v^1 : IIIe_2, G. ; IIIm Bș., G.
"	f. „a popii" [același]	același	același	ternar	B_{b1}	v^1 : IIIf Bb., G.
"	g. —	—	—	—	—	—
"	h. —	—	—	—	—	—
"	i. același	același	același	binar	B_{b2}	v^1 : VIb Bb. ; IIIi Bb. v^2 : I G. ; VIb G. v^3 : IIIm G.
"	j. [gazda ospitalieră]	Tot stam, domn bun, să te-n-treb	același	binar	B_{a1}	v^1 : IIIj G. ; IV a Bș., G. v^2 : IIIm Bș.
"	k. —	—	—	—	—	—
"	l_1 același	Colo-n sus pe mare-n sus	Hoi leroi daleroi doamne	ternar	B_{a1}	v^1 : III l_1 Bb, G. v^2 : IIIj Bș., G ; IV a Bș.,G ; IVb1 Bș. v^3 : [același refren] : IIIf Bb., Bș., G.
"	l_2 —	—	—	—	—	—
"	m. [Sf. Ion și Pruncul]	Colo-n sus, doamne, mai sus	Oi leroi daleroi doamne	ternar	A_a	v^1 : III mG. ; V_b Bb. ; IIIe_2 Bș., G. V^2 : III l_2 Bb.IVc_1 Bb., Bș., G ; IVc_2 Bb, Va, Bb., Bș., G. v^3 : IVa Bb., G ; IIIj Bș., G. [a. rf.].
"	n. [Gazda cu sfinții la masă]	Fiți domni, buni, acestor case	Măru cu florile dalbe	binar	B_{b1}	—
IV a „de două fete"	a. același	La inimile cîmpilor	Oi leroi daleroi doamne	ternar	A_a	v^1 : IVa G. ; IIIj Bș., G. v^2 : IIIm Bș.
„de fată logodită"	b_1 [var. de text]	Cură, cură rîu repede.	Leroi doamne	binar	B_{b1}	—
„de fată"	b_2 —	—	—	—	—	—
"	c_1 același	Luară și [cutare] vadra-n mînă.	Leroi doamne.	binar	A_b	v^1 : IV c_1 Bb., G. ; IVa Bb ; III 1_2 Bb. v^2 : Vb Bb. ; IIIk Bb. ; IVc_2 Bb. ; IVd Bș., G.
"	c_2 —	— !	—	—	—	—
„de fată mică"	d. [cu nuna mare]	Cin'să plimbă, cin'să plimbă.	Florile dalbe.	mixt	B_{a2}	v^1 : IVd G. v^2 : IIIb Bb., Bș., G. ; IVc_1Bb., Bș., G. ; III 1_2 Bb.
V „de băiat"	a. același	Din vadurile Diului	același	ternar	A_a	v^1 : Va, Bb., G. v^2 : III m Bș., G. ; IIIe_2 Bb., Bș., G.
"	b. —	—	—	—	—	—
"	c. —	—	—	—	—	—
„de doi băieți"	d. [Doi boieri de la curte].	Cine-mi vine, cine-mi vine	—	aksak	A_b	—
„pt. trei băieți"	e. [Gazda cu trei feciori].	Mai ferice, mai ferice	Hai domnia lui.	binar	A_a	v^1 : IIIh Bb. v_3 : [a. rf.] VII Bb., Bș., G. VIa Bș.
VI „cînd te scoli de la masă"	a. —	Măi frate vătașe	—	binar	B_{a2}	v^1 : VII Bb., Bș., G.
—	b. —	—	—	—	—	—
VII aceeași	același	același	același	binar	B_{b1}	v^1 : VII Bb., G. ; VIa Bș.

GAUJANI

FUNCȚIE	TITLUL (după :) Conținut	Primul vers	REFREN	RITM	MOD	VARIANTE DE CONTUR MELODIC
I „la ușă"	—	De-adormita mari plugarii	Mari plugarii	ternar	B_{b2}	v^1 : IVb G. v^2 : VIb Bb. ; IIIi Bb., Bș.
II —	—	—	—	—	—	—
III „de masă"	a. același	același	același	ternar	B_c	v^1 : IIIa Bș. v^2 : IIIa Bb.
"	b. același	același	același	binar	B_{a2}	v^1 : IIIb Bb., Bș. v^2 : IVd Bș., G. ; IIId Bb.
"	c. —	—	—	—	—	—
"	d. același	Ale cui-s't acestor case	același	binar	B_c	v^2 : IIIa Bș., G ; IIId Bb.
"	e_1 același	același	același	binar	B_{a2}	v^1 : IIIe_1 Bb. v^2 : IVb_1 Bb.
"	e_2 „al muncilor"	Ia ieșiți de vă uitați	Florile dalbe lemn de măr	ternar	A_a	v^1 : IIIe_2, Bș ; IIIm Bș., G.
"	f. „de popă" [același]	Colea-n jos, doamne, mai jos	același	ternar	B_{b1}	v^1 : IIIf Bb., Bș.
"	g.	—	—	—	—	—
"	h.	—	—	—	—	—
"	i.	—	—	—	—	—
"	j. același	Ce stai, domn bun, să te-ntreb	același	binar	B_{a1}	v^1 : IIIj Bș. ; IVa Bș., G. v^2 : IIIm Bș.
"	k. —	—	—	—	—	—
"	1_1 „a lui kicea" [același]	același	același	ternar	Ba_1	v^1 : III 1_1 Bb., Bș. ; v^2 : IIIj Bș., G. ; IV a Bș., G. IV b_1 Bb. v^3 : IIIf Bb., Bș., G. (a. rf.)
"	1_2 —	—	—	—	—	—
"	m. [Sf. Ion cu pruncul]	Colo sus, doamne, mai sus	Oi leroi, daleroi, doamne.	ternar	B_{a1}	v^1 : IIIm Bș ; Vb Bb ; IIIe_2, Bș. G. v^2 : III 1_2 Bb ; IVc_1, Bb, Bș, G. IVc_2 Bb ; Va Bb, Bș, G.
"	n. —	—	—	—	—	—
IV [de fată] „de copii"	a. [var. text]	La inimile cîmpilor	Oi leroi, daleroi, doamne.	ternar	B_{a1}	v^1: IVa, Bș ; IIIj, Bș, G. v^2: IIIm, G.
"	b_1 —	—	—	—	—	—
"	b_2	—	—	—	—	—
"	c_1 același	Luară-și [cutare] vadra-n mînă.	Leroi doamne.	binar	A_b	v^1: IVc_1 Bb., Bș ; IVa Bb ; III l_2 Bb. v^2: Vb, Bb., IIIk Bb. ; IVc_2, Bb. ; IVb Bș., G.
"	c_2 —	—	—	—	—	—
„a fetei mici"	d. [cu nuna mare]	Cin'să plimbă prin grădină.	Florile dalbe.	mixt	B_{a2}	v^1: IVd Bș. v^2: IIId Bb., Bș., G ; IVc_1 Bb., Bș., G. ; III 1_2 Bb.
V [aceeași]	a. același	Din vadurile Diului	același	ternar	A_a	v^1: Va Bb., Bș. v^2: IIIm Bș., G. ; IIIe_2 Bb., Bș., G.
"	b. —	—	—	—	—	—
"	c. —	—	—	—	—	—
"	d. —	—	—	—	—	—
"	e. —	—	—	—	—	—
VI —	a. —	—	—	—	—	—
aceeași	b. —	Mai ferice, mai ferice	același	ternar	B_{b2}	v^1 : IG. v^2 : VIb Bb ; IIIi Bb., Bș. v^3 : IIImG.
VII „de sfîrșit"	același	același	același	binar	B_{b2}	v^1 : VII Bb., Bș., VIa Bș.

---

* Ordinea colindelor în cadrul fiecărei funcții corespunde, aproximativ, ordinii în care au fost comunicate de informatori.

** v^1 = variantă de gradul unu; v^2 = variantă de gradul doi ș.a.m.d.

*** "Același", ori de cîte ori apare, se referă la situația identică din coloana Bumbuești, respectiv Boișoara (atunci cînd ea lipsește din prima coloană).

PRACTICI MAGICE ÎN COMUNA SVINIȚA

RADU DON

Din ansamblul practicilor cunoscute în comuna Svinița (jud. Caraș-Severin) am selecționat, nu fără oarecare arbitrar, un număr de trei care ni s-au părut mai interesante. Acestea sînt independente una față de cealaltă.

1 — „Pomana Ciumii", care local se numește „Ziva Maica Calea" sau „Baba Calea", se oficiază în cazul declarării de pestă avicolă.

Fără ca să se instituie un leader ceremonial, în mod spontan fiecare femeie pregătește ceva de mîncare după cît se pare fără prescripții speciale : friptură, mălai cald, mămăligă cu brînză, pîine caldă, fasole, cartofi, iar, neapărat, ca băutură o sticlă cu vin și alta cu țuică.

Pe lîngă mîncarea și băutura strînsă, sătenii contribuie bănește în vederea cumpărării de îmbrăcăminte nouă celei mai sărace fete din sat.

Festivitatea pomenii are de obicei ca punct inițial de pornire ziua de marți, cînd femeile, însoțite de fata „frumos gătită" în haine noi, aștern bucatele pe malul Dunării. Urmează tămîierea lor, cu ajutorul unei oale de lut în care se află tăciuni din vatra proprie, de către cea mai bătrînă femeie din sat. Tămîierea care se face de trei ori, rotindu-se invers acelor de ceasornic în jurul celor așternute pe mal, este însoțită de următoarea formulă : „Să fie lui Ziva Maica (Baba) Calea să meargă în pădure, la Dunăre și prin drum, să nu mai mănînce *copiii noștri* [subl. n.], să mănînce mîncarea noastră ce i-am dat de pomană". Cei prezenți răspund cu „bogdaproste", după care începe ospățul propriu-zis. Ritualul se repetă vineri în pădure și sîmbătă la biserică. Nu avem însă informații clare în legătură cu desfășurarea ceremonialului din acest ultim loc.

Săptămîna următoare, tot marți, se iese din sat la o răscruce în mijlocul căreia se așterne pe pămînt o bucată de pînză albă, nouă, pe care se așază mîncarea adusă. Ca și în zilele anterioare, bucatele se tămîiază.

La ospăț sînt invitați neapărat toți trecătorii. Cei care au acceptat invitația, după ce mănîncă din cele dăruite, au obligația să spună „bogdaproste". Mîncarea neconsumată nu se aduce niciodată înapoi. Împreună cu pînza albă aceasta rămîne la răscruce : „să-i fie lui Ziva Maica (Baba) Calea". Informatoarele nu au precizat dacă este obligatoriu să rămînă mîncare neconsumată și nici dacă se prevede rezervarea de bucate neconsumate în cazul ceremoniilor de pe malul Dunării, din biserici sau păduri.

Faptul că în formula magică se specifică să nu mai mînînce „copiii noștri" ne îngăduie să credem că *ab origine* acest ritual se desfășura în cazul declarării epidemiilor de ciumă, atît de temute în vechime, practica actuală fiind o formă degradată a unui vechit rit apotropaic. Ipoteza, considerăm, este susţinută de însăşi legenda satului care atribuie, unui astfel de flagel, schimbarea în două rînduri a vetrei satului.

Credem că ,,hainele noi'', ce se cumpără cu această ocazie, ca şi cîrpa albă nouă, ar putea fi comparate cu cămaşa sau iia ciumei din restul ţării. De altfel în satele învecinate, însă cu populaţie română, se semnalează ritul ,,cămăşii ciumei'' [1].

Primul care aduce ştirea despre existenţa unui rit de combatere a ciumei la noi în ţară este Arhiepiscopul Marcus-Bandinus [2]. El a fost martorul desfăşurării unei astfel de ceremonii, în împrejurimile satului Lucăşeşti, în anul 1646.

Anton Maria Del Chiaro spunea : ,,cămaşa ciumei care trebuia confecţionată în 24 ore era după aceea arsă'' [3].

În anul 1915, în monografia sa [4], V. Păcală semnalează existenţa la Răşinari a aceluiaşi obicei : ,,se strîng nouă babe şi laolaltă cos o iie pe care trebuie să o dea gata într-o singură zi. Iia se pune apoi într-un par la un capăt de sat, pentru ca ciuma, cînd se apropie de sat, să o vadă şi să se întoarcă înapoi''.

Informaţii variate şi din multe regiuni ale ţării, despre rituri de combatere a ciumei, le datorăm lui I. A. Candrea.

În satul Spring de lîngă Sibiu două femei au scos, într-o dimineaţă, la marginea satului, ,,iia ciumii'', agăţînd-o de o prăjină. Nu mult timp după aceea cămaşa a dispărut. Informatoarele erau convinse că numai ciuma a putut-o lua [5].

N. Al. Mironescu şi R. Pastior arată că această credinţă s-a răspîndit în Transilvania şi Banat sub denumirea ,,cămaşa sau iia ciumei'' în timp ce în Oltenia şi Muntenia apare cu numele de ,,cămaşa de izbîndă. În Moldova această credinţă ar fi dispărut de mult sau nu a fost niciodată atît de înrădăcinată ca în restul ţării [6].

Bibliografia consultată de către autorii citaţi le-a permis să indice modul, timpul, materialul din care era confecţionată ,,iia'' precum şi degradarea ritului, care o dată cu trecerea timpului a ajuns să se oficieze, astăzi, pentru boli din regnul animal (păsări, porci etc.) [7].

Trecînd în revistă toate aceste date, am putut observa că factorul comun este *pînza nouă*, nefolosită, fie sub formă de faţă de masă, fie cusută ca iie, fie ca haine noi curate şi nefolosite. Ar fi posibil ca acest element să fie datorat factorilor care determină răspîndirea ciumei : necurăţenie, murdărie, mizerie, deci antidotul n-ar putea fi decît curăţenia.

---

[1] Anca Giurchescu, cercetător la Institutul de etnografie şi folclor, notează, cu ocazia unei culegeri efectuată în zona Porţilor de Fier, în 1967, că aceste rituri în satele româneşti au denumirea de *ciumargă* sau *Ciumarcă* şi se fac la dată fixă, cînd se obişnuieşte să se atîrne cămaşa ciumei de o poartă construită anume la intrarea satului.

[2] V. A. Urechia, *Codicile Bandinus*, Academia Română, 1895, p. LVIII. Descrierea sa a stîrnit nenumărate presupuneri şi controverse oamenilor de ştiinţă din toată lumea.

[3] Apud I. A. Candrea, *Folclor medical român comparat*, Bucureşti, 1944, p. 138.

[4] V. Păcală, *Monografia comunei Răşinari*, Sibiu, 1915, p. 255.

[5] I. A. Candrea, *op. cit.*, p. 139.

[6] N. Al. Mironescu şi R. Pastior, *Das Pesthemd, Ein magischer volkskundlieher Brauch*, în ,,Foreschungen Folks und Landeskunde'' nr. 1, Sibiu, 1968, p. 88.

[7] Menţionăm oficierea acestui ritual, în com. Sviniţa, şi în caz de secetă, atunci cînd toate

★

2 — „Pomana Zînelor” se oficiază în cazuri de paralizie (umană), parţială sau totală, denumită local „Şlog” [8], datorată, în credinţa localnicilor, faptului de a fi „batjocorit locul zînelor”.

Informatoarele Vilma Osiac, de 37 ani, şi Veronica Iovanovici, de 24 ani, ne-au formulat această descriere : „Pe locul unde mănîncă şi joacă zînele, iarba este verde închisă ; unde nu, verde deschisă. Acolo unde joacă apare ciuperci roza. Din primăvară pînă toamna sînt tot timpul ciuperci”.

Dacă o persoană calcă interdicţia şi păşeşte, doarme, urinează etc., pe aceste locuri, este pedepsită, „lovită de şlog”. În acest caz bolnavul sau familia lui va apela la oricare dintre femeile bătrîne din sat care poate să oficieze „pomana”. Ea va hotărî ziua pomenii, de preferinţă marţi sau vineri, la rigoare chiar şi sîmbăta.

În ziua stabilită, cel lovit de şlog este îmbrăcat în alb şi dus la „locul batjocorit”. Bătrînele din sat, care în mod voluntar o ajută pe titulară, întind un „masai” (pînză) alb peste care se aşază de-ale mîncării ; de precizat, mîncarea trebuie să fie şi ea „albă” (ouă, lapte, brînză, găini albe etc.).

După ce bătrînele au gustat din mîncărurile aduse, începe descîntecul. Informatoarele noastre nu-i cunoşteau textul, dar ştiau cu precizie că se face cu ajutorul unui burete de fag numit, din cauza formei sale, „lingura zînelor”. La pomană sînt invitaţi neapărat toţi trecătorii ; mîncarea neconsumată rămîne pe locul oficierii. Nici în acest caz informatoarele nu au precizat dacă este obligatoriu să rămînă mîncare neconsumată.

O dată soarele asfinţit, se aşază pe locul malefic îmbrăcăminte nouă, în funcţie de sexul bolnavului.

Dacă cel lovit de şlog nu-şi aminteşte exact locul unde a călcat interdicţia, acelaşi ritual se oficiază la cel mai apropiat izvor (casa zînei). După gravitatea bolii — care este în strînsă legătură cu faptul săvîrşit — se lasă la izvor de pomană „pentru cine o fi” haine noi, covoare de lînă sau un cearceaf şi o pernă „pe care n-a dormit nimenea”.

Dacă la populaţia română de pe întreg teritoriul ţării nu găsim o desfăşurare asemănătoare a acestui rit, alte date culese la Sviniţa şi privind credinţele despre zîne (care de data aceasta se vor numi : Iele, Dînse, Frumoase, Vîntoase, Şoimane, Rusalii etc.) sînt aproape identice.

R. Vuia ne dă următoarea descriere a acestor fiinţe mitologice : „Locuiesc pe lîngă dumbrăvi, izvoare, fîntîni şi lacuri. Cînd se strîng joacă ca nişte nebune, se prind în horă neîncheiată şi joacă pe verdeaţă. Rotocoalele de iarbă închisă, ce se găsesc pe cîmpuri sînt urma danţului lor. Locul pe care au jucat, este primejdios ; cel ce calcă într-însul se va îmbolnăvi de picioare ... Au putere magică, pot face pe cineva olog, surd sau orb” [9].

---

celelalte practici curente de invocare a ploii (paparuda, duduloi) nu şi-au atins scopul.

[8] Din germanul *Schlag* = comoţie.

[9] R. Vuia, *Originea jocului de căluşari*, în „Dacoromania”, Cluj, 1922, p. 223—224.

A. Gorovei culege din Siliştea-Suceava această relatare a locului malefic: „pe sub unii copaci creşte un fel de iarbă mare; acolo au jucat ielele şi cel care calcă pe acel loc, i se moaie un picior ori o mînă”[10]. Cercetătorul D. A. Vasiliu citează nominal, în lucrarea sa, un număr de şapte informatori din Gorj, Vîlcea, Prahova, Dorohoi etc., din spusele cărora reiese că ielele joacă pe cîmpii, au casa lîngă sau sub ape şi că „pocnesc” sau orbesc pe cei care calcă anumite interdicţii[11].

Apartenenţa acestor credinţe la un fond mitologic comun european îl dovedeşte faptul că la grecii moderni Nereidele, la popoarele germanice Elfele sau Elbele, la gali Cénes, la bretoni Korigans, la danezi Nokkes, la slavi Rusalcele, locuiesc lîngă ape. Cercurile de iarbă verde mai întunecate, sînt urmele dansului lor (Elfentanz) avînd acelaşi rol malefic ca şi în credinţele noastre populare[12].

Prof. P. Papahagi ne informează că la macedoromâni aceste zîne se numesc „Albele”[13], iar istoricul german Grimm afirmă că numele de Elfen sau Elben este înrudit cu latinescul „albus”[14].

Un fapt demn de relevat îl constituie după părerea noastră, şi „pomana albă”, care se face celui lovit de şlog. Credem că ea poate fi pusă în legătură cu vechile credinţe despre înfăţişarea Ielelor. Dimitrie Cantemir în descrierea înfăţişării acestor fiinţe mitologice ne arată că faţa lor este acoperită de un văl alb („alba tela faciem contegunt”)[15].

★

3 — Ultimul rit pe care îl prezentăm se numeşte „Svetać”[16], fiind îndeaproape înrudit cu ceea ce slavii din sud-estul Europei numesc „Slava”[17].

Obiceiul se desfăşoară începînd cu ajunul zilei de „Svetac” şi durează două zile. Elementul central al practicii îl constituie ospăţul. Invitaţia se face trimiţîndu-se un om din casă în casă cu o sticlă cu ţuică. Cine bea din sticlă se consideră invitat.

Cina din ajun se numeşte „veceriţa” şi decurge după un anumit ritual. În mijlocul mesei se află un colac de pîine proaspăt numit „vecerneak”. Locul fiecărui invitat este marcat printr-un colac mic, tot de pîine, în mijlocul căruia se pune o lumînare aprinsă.

Invitaţii, cînd se aşază la masă, primesc, din mîna gazdei (bărbat), cîte o bucată din colacul cel mare. La terminarea mesei pleacă cu toţii la casele lor, urmînd să revină a doua zi la cină.

---

[10] A. Gorovei, *Credinţe şi superstiţii ale poporului român*, Bucureşti, 1915, p. 149.

[11] D. A. Vasiliu, *Sufletul românului în credinţe, obiceiuri şi datini*, Bucureşti, 1942, p. 26—27.

[12] Apud R. Vuia, *op. cit.*, W. Mannhardt, *Wald und Feldkulte*, Berlin, 1904, I, p. 62—67 şi Marcel Belvianis, *Sociologie de la musique*, Paris 1951, p. 50.

[13] P. Papahagi, *Din literatura populară a aromânilor*, Bucureşti, 1900, p. 231—237.

[14] Apud R. Vuia, *op. cit.*, Iacob Grimm, *Deutsche Mythologie*, p. 413.

[15] Dimitrie Cantemir, *Descriptio Moldavie*, Academia Română, 1872, p. 132.

[16] Se citeşte svetaţ = sfînt, patron.

[17] Victor Bernard, *La Macedoine*, Paris, 1879, p. 113; Jasna Belovič, *Die Sitten der Südslawen*, Dresda 1927, p. 174 şi E. Schneeweis, *Serbokroatische Volkskunde — Volksglaube und Volksbrauch*, Berlin, 1961, p. 148—155.

Cina din prima zi a „Svetac"-ului se numește „ruceak" și are un caracter mai solemn. Masa este așezată la fel ca în ajun numai că de data aceasta colacul poartă numele de „svetea". Înainte de a se servi mîncarea pregătită, gazda împreună cu preotul, care în prealabil a sfințit masa, ridică colacul la înălțimea ochilor, îl frîng în două. Feciare din ei sărută jumătatea lui de colac, apoi așază jumătățile una peste alta, rupîndu-le din nou în două. Din colacul astfel rupt în patru, un sfert îl ia preotul, două sferturi se împart la meseni, iar un sfert se păstrează în casă pînă la viitorul „Svetac". Cu acest din urmă sfert preotul atinge gazda pe umăr la sfîrșitul ceremoniei. Ospățul începe după plecarea preotului.

A treia cină, care are loc în ziua a doua, poartă numele de „mîrtvini", iar colacul din mijlocul mesei este numit „poskurea" ; acest ultim colac este consacrat morților și este dus la biserică. Informatorii nu au precizat modul concret de desfășurare al acestui ultim episod. Însăși cina este consacrată morților și se dă de pomană ; ea constă într-o supă și o mîncare cu varză. *În timp ce se mănîncă supa*, gazda (bărbat) se rotește în jurul mesei cu o lumînare aprinsă în mînă. Cînd se trece la felul doi, lumînarea este stinsă de pragul de sus al ușii ; pe vremuri, cînd casele aveau grinzi de lemn, se stingea de o grindă. Lumînarea se păstrează pînă la mîrtvini următor. Dacă în timpul anului are loc vreo furtună neobișnuită sau chiar în caz de cutremur se aprinde lumînarea care este socotită ca avînd proprietăți magice. Tot în această zi se tămîiază mormintele cu tăciuni aduși din vatra casei.

Informatorul Păun Avramovici precizează că „Svetac"-ul „merge după avere". Într-o nouă căsnicie se păstrează „sfîntul casei" al celui care aduce mai multă zestre în casă. Există trei posibilități : feciorul mai bogat decît viitoarea lui soție își impune propriul său „Svetac", cel fără zestre își părăsește „Svetac"-ul lui și se alătură celui din casa în care a intrat ; dacă are totuși avere dar aceasta este mai mică în comparație cu a fetei îi rămîne doar dreptul ca de „Svetac"-ul lui să aprindă o lumînare.

★

Considerăm că trecerea în revistă a cîtorva dintre cele mai interesante practici magice, din această zonă a țării, va trezi interesul cercetătorilor specialiști în vederea unor investigații mai profunde, care să stabilească eventual dacă există diferențe pregnante între oficierea aceluiași rit la populația de limbă sîrbă și poporul român, care sînt acestea, dacă aceste diferențe au și sensuri magice diferite etc. Aceste comparații ne-ar releva, poate, elemente noi în vederea definirii specificului culturii noastre populare.

CONFERINŢA INTERNAŢIONALĂ PENTRU ATLASUL ETNOGRAFIC AL EUROPEI (HELSINKI, MAI 1970)

Cea de a treia Conferinţă internaţională pentru Atlasul etnografic al Europei a avut loc la Helsinki—Finlanda, între 11 — 14 mai 1970. La conferinţă au participat 35 de specialişti, reprezentanţi ai unor institute de cercetare, colaboratori la realizarea atlasului sau invitaţi din 20 de ţări — Anglia, Austria, Bulgaria, Cehoslovacia, Danemarca, Elveţia, Grecia, R. D. Germană, R. F. a Germaniei, Iugoslavia, Luxemburg, Olanda, Portugalia, România, Scoţia, Suedia, S.U.A., Ungaria, Uniunea Sovietică, Finlanda.

Continuînd spiritul de lucru şi colaborare manifestate şi la conferinţele anterioare de la Bonn (1968) şi Zagreb (1966), conferinţa internaţională de la Helsinki a dezbătut unele probleme teoretice şi rezultate practice obţinute în realizarea unor teme ale Atlasului etnografic al Europei. Totodată a ieşit în evidenţă faptul că prin colaborarea concretă, la primele două teme ale Atlasului, s-au obţinut rezultate pozitive, precum şi faptul că această acţiune comună a stimulat munca etnologică la atlase, pe plan naţional, într-o serie de ţări.

Cuvîntul de salut a fost adresat participanţilor de către reprezentantul ţării gazdă, acad. prof. Kustaa Vilkuna, iar cuvîntul de deschidere a fost rostit de prof. dr. Branimir Bratanič, preşedintele S.I.A. Conferinţa şi-a axat, în continuare, lucrările pe dezbaterea unor probleme de cartografiere etnografică, pe dezbaterea hărţilor de probă privind tipologia plugului, a hărţilor de probă referitoare la obiceiurile legate de focurile de peste an; un loc important în lucrările conferinţei l-a ocupat, de asemenea, metodologia programului de colaborare ulterioară la temele Atlasului etnografic al Europei.

Spre deosebire de conferinţele precedente, la Helsinki au fost prezentate numai trei comunicări, lucrările concentrîndu-se pe dezbaterea rezultatelor concrete ale temelor privind tipurile de pluguri şi obiceiurile legate de focurile de peste an.

Comunicările prezentate au fost:

— *Cartografierea etnologică şi atlasele etnografice* (prof. dr. Branimir Bratanič, Zagreb—Iugoslavia);

— *Unele probleme privind focurile de peste an în Europa* (prof. dr. Mathias Zender, Bonn — R. F. a Germaniei);

— *Unele probleme metodologice ale alcătuirii atlaselor* (prof. dr. Paul Leser, S.U.A.).

Discuţiile pe temele amintite s-au purtat pe baza unui vast material, adunat din mai multe ţări europene şi prezentat de către specialiştii din ţările respective. S-a insistat îndeosebi asupra necesităţii cartografierii diacronice a elementelor etnografice, a precizării perioadei în care elementul cartografiat a fost reprezentat în cultura populară din ţara respectivă, oferindu-se, astfel, toate datele ştiinţifice necesare pentru a se putea face consideraţii etnografico-comparative asupra fenomenului de cultură populară cartografiat. S-a subliniat, de asemenea, atenţia deosebită care trebuie acordată elaborării comentariilor la fiecare hartă, în sensul de a se explica pe larg fiecare aspect de cultură populară consemnat pe hartă, iar aceasta, în măsura posibilului, să fie însoţită şi de ilustraţii.

În intervenţia din cadrul conferinţei am înfăţişat munca laborioasă desfăşurată în ţara noastră în vederea realizării Atlasului etnografic al României, stadiul actual al elaborării şi definitivării chestionarelor machetă, al experimentărilor de teren ce se întreprind în acest an în vederea definitivării chestionarelor de probă pe baza cărora se va realiza ancheta generală de teren pentru Atlas. S-a relevat, de asemenea, că în cadrul programului de realizare a Atlasului etnografic al României sînt cuprinse în mod organic şi acele teme care fac obiectul Atlasului etnografic al Europei. Ca urmare, la această conferinţă au fost prezentate o hartă provizorie, privind răspîndirea tipurilor de plug pe teritoriul ţării noastre, însoţită de textul explicativ necesar, elaborată de G. Popa-Moraru, şi o hartă provizorie privind răspîndirea focurilor de peste an, de asemenea însoţită de text explicativ, elaborată de un colectiv de cercetători format din : G. Comanici, Al. Popescu şi Lia Stoica-Vasilescu. Hărţile şi materialele prezentate, privind răspîndirea fenomenelor respective pe teritoriul ţării noastre, au fost examinate cu viu interes de specialiştii participanţi la conferinţă.

Făcînd un bilanţ al realizărilor de pînă acum, în alcătuirea Atlasului etnografic al Europei, conferinţa a constatat cu satisfacţie că există posibilităţi ca hărţile de probă, privind tipurile de pluguri şi focurile de peste an, în Europa, să fie publicate la Zagreb şi respectiv la Bonn, pînă în 1972, cînd va avea loc următoarea conferinţă internaţională.

S-a stabilit totodată că pînă în 1972 să se prelucreze materialele ce se vor primi din fiecare ţară, pe temele privind uneltele de recoltare, treieratul, construcţia pereţilor casei, buşteanul şi ramura verde de Crăciun. Ca noi teme, asupra cărora urmează să se concentreze atenţia într-un viitor mai apropiat, au fost definite : alimentaţia, legănatul copiilor, greutăţile purtate de oameni.

În programul conferinţei au fost incluse, de asemenea, vizite la Muzeul în aer liber al Finlandei, situat în insula Seurasaari, locurile istorice din Suomelina, Sveaborg şi oraşul Porvoo, participanţii bucurîndu-se de o remarcabilă ospitalitate a gazdelor.

Acceptîndu-se invitaţia dr. Hvafner, s-a stabilit că următoarea conferinţă internaţională, pentru problemele Atlasului etnografic al Europei, să aibă loc în anul 1972, la Luleå—Suedia.

Ion Vlăduţiu

CRONICA DISCULUI

TIBERIU ALEXANDRU

Marcel Cellier, ,,cel mai român dintre elvețieni'', cum l-au poreclit cei de la Radioteleviziunea franceză (O.R.T.F.), desfășoară de un deceniu o susținută activitate de valorificare a muzicii noastre populare.

S-a născut la 29 octombrie 1925 la Zürich, dintr-o familie de obîrșie jurasiană. În tinerețe a studiat timp de șase ani violoncelul, iar într-o vreme, prin 1947, a cîntat din trombon și din trompetă într-o orchestră de jaz elvețiană, odinioară vestită, ,,The New Hot Players''. A devenit însă . . . metalurgist ! Este director adjunct al unei importante întreprinderi metalurgice din Lausanne. Marea pasiune a vieții sale este însă folclorul românesc. A cules cîntece populare slovace, morave, maghiare, sîrbești . . . Geniul muzical al poporului român l-a captivat însă cu desăvîrșire și pentru totdeauna : ,,România, mai mult ca orice altă țară, l-a subjugat pe Marcel Cellier, prin bogăția și calitatea folclorului ei'', scrie d. Claude Depoisier, colaborator al Radioteleviziunii elvețiene.

A auzit pentru prima dată cîteva cîntece populare românești în 1950, la radio, cu prilejul unei călătorii în Iugoslavia, pe care a făcut-o în tovărășia soției sale Catherine. ,,Trebuie neapărat să cunoaștem oamenii care au creat o astfel de muzică'' și-au zis soții Cellier. Au poposit pe meleagurile românești în 1959. Au plecat cu impresii de neuitat și cu un vraf de benzi magnetice cu muzică populară românească, primite de la Radioteleviziunea română și de la Institutul de folclor. Peste vreo doi ani, M. Cellier s-a înapoiat în România, de astă dată cu un aparataj de înregistrări sonore în stereofonie, de înaltă fidelitate. De atunci s-a înapoiat an de an, uneori de mai multe ori pe an (anul trecut, bunăoară, ne-a vizitat țara în trei rînduri !) întotdeauna în tovărășia soției sale, în care găsește un ajutor de nădejde, ca să culeagă, de-a lungul și de-a latul țării, cîntecele noastre populare.

Înzestrat cu o muzicalitate ieșită din comun, Marcel Cellier îmbină în chip fericit cunoștințele pe care le dobîndește pe teren cu practica. ,,Îi ajunge să vadă un instrument ca să știe cînta din el'', scrie pe bună dreptate d. Julien-François Zbinden, șeful serviciului muzical de la Radio-Lausanne. M. Cellier știe într-adevăr să cînte din ,,fujara'', uriașul fluier slovac în chip de fagot, din ,,koncovka'', rubedenia slovacă a tilincei noas-

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 425–430, București, 1970

tre cu dop, și dintr-o seamă de instrumente românești : din nai, fluier, caval, torogoată...(Șirul nu se oprește aci, de vreme ce anul trecut și-a procurat un țambal, iar anul acesta s-a interesat îndeaproape de meșteșugul cîntării din drîmbă !). În urma contactului nemijlocit cu terenul, Marcel Cellier a devenit ,,unul din cei mai buni cunoscători ai folclorului din Europa Centrală'' (Mihai Pop). Cunoaște temeinic muzica noastră populară, îndeobște cea larg popularizată de orchestrele populare profesioniste sau de amatori și de către soliști, cîntăreți și instrumentiști. Nu o dată i-a uimit pe muzicanții noștri cu cunoștințele sale de repertoriu și stil, bunăoară prin profunda cunoaștere a ,,țiiturilor'' lăutărești și a înfățișării lor armonice, diferită de la un ținut al țării la altul.

Roadele culegerilor sale le-a popularizat în numeroase emisiuni radiofonice, începute în decembrie 1963. Deosebit de apreciate de ascultători, ajunse la al optulea ciclu, ele sînt difuzate actualmente pe patru antene : rețeaua elvețiană romandă (din 1963), rețeaua elvețiană alemanică (din 1970), rețeaua franceză stereo (din 1969) și rețeaua belgiană flamandă (din 1970). Totodată M. Cellier a scos, începînd din anul 1964, pînă în prezent, șase discuri românești. Două dintre ele, în doi ani consecutiv (fapt deosebit de rar !) au fost distinse cu ,,Marele premiu internațional al discului'', decernat de Academia Charles Cros din Paris.

M-am simțit dator să inaugurez această cronică a discului, pe care nădăjduiesc să o continuui, prin prezentarea cîtorva discuri românești ale acestui încercat prieten al muzicii noastre populare.

Roumanie. Avec Marcel Cellier au ,,Pays de la Flûte de Pan'', Philips [France], Mono : Deluxe P 77.244 L ; Stéréo : Deluxe 842.104 PY. Fotografia copertei : M. Cellier.

O prezentare sugestivă a d-lui Julien-François Zbinden îl înfățișează pe autor. Într-o notă succintă, acesta din urmă ne informează că melodiile gravate pe acest disc au fost înregistrate pe viu în 1963, de-a lungul Transilvaniei, Moldovei, Munteniei și zonei bucureștene. ,,Pretutindeni — scrie el — am fost uluit de darul înnăscut pe care-l au românii, chiar în epoca actuală cînd, în Occident, valorile muzicale folclorice par pe cale de dispariție. Într-adevăr, la noi, muzica zisă populară este creată *pentru popor*. În România, dimpotrivă, muzica populară este creată *de popor*''. În continuare M. Cellier are cuvinte de caldă apreciere pentru muzicalitatea poporului nostru ,,de viță latină'', pentru bogăția folclorului său, în care ,,muzica joacă un rol determinant în tălmăcirea gîndurilor, simțămintelor și năzuințelor poporului''.

ROUMANIE
VOYAGES AUTOUR DU MONDE

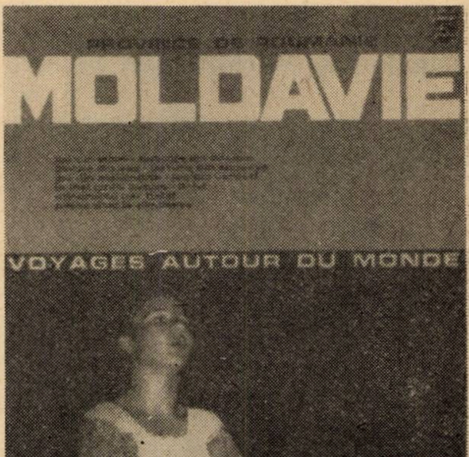
Discul cuprinde 19 piese înregistrate de la un grup de tineri, rămaşi necunoscuţi, activişti ai Casei de cultură ,,Nicolae Bălcescu" din Bucureşti (nai, voce şi fluier), de la Ansamblul ,,Cindrelul" din Sibiu de sub conducerea lui Nic. Irimescu (voce : Marioara Cotîrlea, clarinet : Romulus Braşoveanu, vioară : dirijorul), de la Ansamblul ,,Cernegura" din Piatra Neamţ (fluier : Gh. Bogdan, voce : Mariana Baciu, acordeon : Const. Moldovan), de la un ,,Taraf de pe Valea Bistrei" (voce : Aristia Smău, vioară : Mihai Botofei), de la un ,,copil-minune" în vîrstă de 12 ani şi jumătate, Marin Ulei, solist din ţambal, şi de la Ansamblul ,,Doina Argeşului" din Piteşti (fluier : Florea Netcu, vioară : Ion Brică). Materialul folcloric, de bună calitate, în mare parte jocuri şi cîntece de joc, respiră dragoste de viaţă şi exuberanţă. (,,Sîrba de la Bucureşti", cîntată din nai cu netăgăduită virtuozitate de un amator rămas necunoscut, a fost aleasă de Marcel Cellier drept ,,indicativ" sonor al emisiunilor sale radiofonice.)

Geografia muzicală a României ar fi fost completă dacă discul cuprindea şi cîteva materiale caracteristice din Banat şi Oltenia. (Totuşi ,,Hora oltenească", cîntată din fluier de un solist al Casei de cultură ,,Nic. Bălcescu", reprezintă oarecum Oltenia, în vreme ce ,,Cîntec dobrogean" — de fapt ,,Pandelaşul" — şi încă o geampara : ,,Urîtul din ce-i făcut", reprezintă Dobrogea).

Transpunerea pe disc este din păcate sub nivelul înregistrărilor originale, întru totul remarcabile.

Province de Roumanie: Moldavie, Philips (France), P. 70.405 L (Stereo : 840.594 PY). Fotografia copertei : Cellier.

Casa editoare a uitat să indice numele autorului ! Pe copertă (verso) figurează doar un ,,*Mic dicţionar de termeni specifici ai folclorului muzical românesc*, de Marcel Cellier", ceea ce este bineînţeles prea puţin. (Este indicat şi ca autor al fotografiei de pe copertă). Nu cumva acest ciudat lapsus al editurii explică lipsa de unitate a materialului gravat pe disc? Într-adevăr, alături de valoroase piese moldoveneşti în execuţia Ansamblului ,,Ciprian Porumbescu" din Suceava de sub conducerea lui George Sîrbu (voce : Sofia Vicoveanca, tilincă : Silvestru Lungoci, cobză : Petru Baicu, vioară : Vasile Chiriac) şi Ansamblului ,,Doina Moldovei" din Iaşi de sub conducerea lui Dumitru Creţu (clarinet : Emil Drosu, voce : Maria Schipor şi Maria Crăciun, fluier : Aurel Pascal, trompetă : Marin Coca), discul cuprinde numeroase piese munteneşti în interpretarea Ansamblului ,,Flacăra Prahovei" din Ploieşti de sub conducerea lui George Botez, înregistrate din concert public (voce : Ioana Şerban, Nelu Huţu şi Nic.



Stănilă, clarinet Ion Ştefan, nai : Nicolae Iancu, fluier : Gică Mustăcioară).

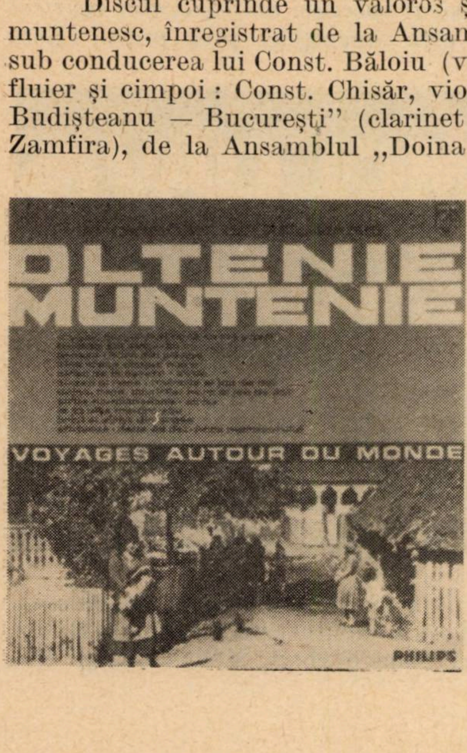
Străine de Moldova sînt şi ,,Cîntec din Oaş" (voce : Alexandru Dumbravă) şi ,,Joc din Alexandria" (ţambal : Stelian Bucea), interpretate însă de solişti ai Ansamblului ,,C. Porumbescu".

Identificarea obîrşiei geografice a unor piese este o chestiune de strictă specialitate. Specialiştii înşişi nu sînt întotdeauna de acord, bunăoară, în ceea ce priveşte existenţa pe teritoriul Moldovei a multor cîntece de stil nou, de factura sîrbelor vocale olteneşti. Nu trebuie uitat faptul că pe zi ce trece deosebirile dialectale, odinioară clar conturate, se topesc — azi mai repede poate ca oricînd — într-un stil modern, acelaşi pe tot întinsul ţării. Prezenţa unor piese nemoldoveneşti, întreg repertoriul muntenesc interpretat de Ansamblul ,,Flacăra Prahovei" de pildă, strică din păcate unitatea discului.

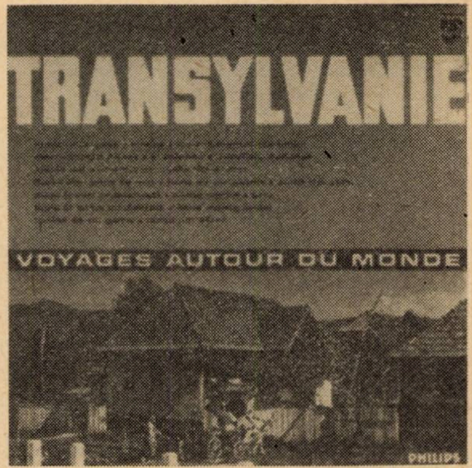
Dicţionarul menţionat mai sus cuprinde o seamă de informaţii judicioase despre : acordeon, bătută, brîu, bucium sau tulnic, caval, (a) cînta, ciocîrlia, clarinet, cobză, fluier, horă, joc, lăutar, nai, periniţa, rusasca, sîrba, strigături, taraf, ţambal, tilinca şi vioara. Îl ilustrează opt fotografii împrumutate din colecţiile Institutului de etnografie şi folclor.

Provinces de Roumanie: Oltenie — Muntenie. Avec Marcel Cellier chez les virtuoses d'Oltenie — Muntenie. (*Enregistrement original effectué sur le vif en Roumanie par Marcel Cellier*), Philips (France), P. 70.404 L. (Stereo : 840.593 PY). Fotografia copertei : Cellier. Pe verso : ,,*Mic dicţionar de termeni specifici folclorului muzical românesc*, de Marcel Cellier (Urmare şi întregirea discului Moldova)". Termeni noi : aksak, cimpoi, doina, învîrtita, saxofon şi torogata (taragotul).

Discul cuprinde un valoros şi variat material folcloric oltenesc şi muntenesc, înregistrat de la Ansamblul ,,Doina Olteniei" din Craiova de sub conducerea lui Const. Băloiu (voce : Puica Popescu şi Maria Cornescu, fluier şi cimpoi : Const. Chisăr, vioară : dirijorul), de la ,,Elevii lui Ionel Budişteanu — Bucureşti" (clarinet şi nai : Radu Simion, fluier : Dumitru Zamfira), de la Ansamblul ,,Doina Argeşului" din Piteşti de sub conducerea lui Gheorghe Moreanu (acordeon: Ion Mihalache, cobză : Toma Marin, voce : Vitomireanu Nicolaescu, fluier : Florea Netcu). Discul se încheie cu ,,Hora mărţişorului (Horă oltenească), virtuozitate colectivă a violoniştilor", în interpretarea Ansamblului ,,Broln" din Brno (Moravia Cehoslovacă), condus de Jaroslav Jurasek şi Bohumil Smejkal. O singură piesă din alt ţinut : ,,Dans de doi" în interpretarea Ansamblului ,,Lazăr Cernescu" din Caransebeş (torogoată : Petrică Vasile) !



Transylvanie. Avec Marcel Cellier sur le pas de Béla Bartók — folkloriste, Philips (France), Gravure



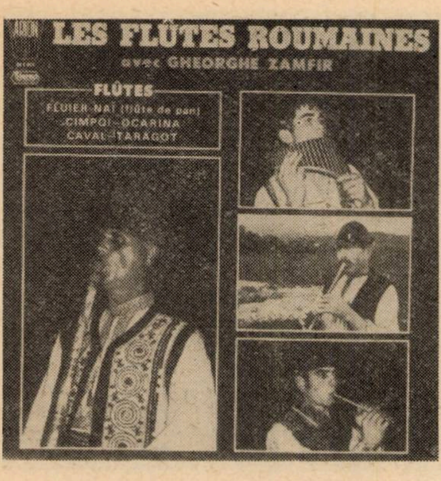
universelle stéréo/mono : 844921 BY. Fotografia copertei : Marcel Cellier. Pe verso : mişcătoare cuvinte despre Transilvania ,,leagăn al naţiunii române, leagăn al unui folclor unic în lume", despre unitatea poporului român.

Acest disc remarcabil prin valoarea artistică şi ştiinţifică a materialului pe care-l cuprinde, înregistrat în optime condiţii tehnice, a fost cinstit cu ,,Marele premiu internaţional al discului" decernat de Academia Charles Cros (1969).

Înregistrările au fost făcute de la Orchestra populară a Filarmonicii de Stat din Arad de sub conducerea lui Ioan Florea (vioară : Ion Copil şi Petru Bundiş, clarinet : Petru Unc, torogoată : Nicolae Stoian), de la Ansamblul ,,Cindrelul" din Sibiu de sub conducerea lui Nic. Irimescu (voce : Ion Radu şi Marioara Cotîrlea, vioară : Iosif Gherbe), de la Orchestra ,,Mioriţa" din Braşov de sub conducerea lui Dan Moisescu (fluier : Gh. Sima), de la Taraful Casei de cultură din Braşov de sub conducerea lui Bela Lovasz (vioară : dirijorul) şi de la Ansamblul folcloric al studenţilor din Cluj. Merită îndeobşte menţionat stilul riguros autentic al minunatelor melodii culese de la arădeni. Se simte desluşit mîna îndemînatică şi ştiinţa folcloristului Ioan Florea, cel mai bun cunoscător al folclorului din partea locului. Între piesele propriu-zis ardeleneşti se află trei creaţii lăutăreşti de generală răspîndire : ,,Hora şi Sîrba lui Dobrică", cîntate de studenţii clujeni, şi ,,Hora mărţişorului", culeasă de la Taraful Casei de cultură din Braşov. Străine de folclorul transilvănean sînt şi cîntecul, pe cît se pare de obîrşie sîrbească, ,,Mîndra mea frumoasă eşti...", cîntat de Ion Radu, împrumutat repertoriului bănăţean, precum şi ,,Doina copilul" (de fapt ,,Cîntecul copilului străin") şi ,,Brîul", cîntate din fluier de Gh. Sima din Braşov, împrumutate folclorului muntenesc.

Les flûtes roumaines avec Gheorghe Zamfir. Documents inédits enregistrés en Roumanie par Marcel Cellier, Arion [France] 30 T 073 (Stereo/mono). Fotografia copertei : Catherine Cellier. Alt disc excepţional, şi acesta distins cu ,,Marele premiu internaţional al discului" decernat de Academia Charles Cros (1970).

Pe autor îl prezintă Jean Thevenot, colaboratorul său de la Radioteleviziunea franceză — ,,France Musique". Succesul extraordinar al emisiunilor stereofonice de folclor muzical românesc a determinat editarea discului de faţă. Muzica gravată aci este ,,folclor adevărat, credincios trecutului, integrat în prezent, întotdeauna viu deoarece vieţuieşte în mod spontan, nu reconstituit pentru nevoile unei paleontologii turistice" scrie d. Thevenot. În continuare M. Cellier prezintă cu competenţă cele şasesprezece piese cuprinse în disc, una cîte una, precum şi instrumentele care le însufleţesc : trei cîntate din fluierul obişnuit cu dop şi şase găuri



(interpreţi : Dumitru Zamfira, Ion Văduva şi Ion Ionescu), două din caval (Marin Chisăr), una din ocarină (Ion Lăceanu), şapte din nai (cinci : Gh. Zamfir şi cîte una : Petre Barbu şi Simion Stanciu) ; fluierelor propriu-zise li se adaugă o piesă din solz de peşte, una din cimpoi (ambele : Ion Lăceanu) şi o suită de melodii din Maramureş cîntate din torogoată (Dumitru Fărcaş). Dintre principalele tipuri de fluiere folosite de poporul român lipsesc tilinca şi fluierul moldovenesc. (Pe acesta din urmă îl vedem pe fotografia din josul copertei. Nu-i auzim însă glasul.)

Înalta calitate a înregistrărilor lui Marcel Cellier, fidel păstrate în gravura discului, face deosebit de plăcută audierea acestui ales mănunchi de doine, cîntece şi jocuri româneşti. Ele dovedesc priceperea şi măiestria culegătorului : ,,vînător de sunete amator, a cărui competenţă şi aparataj tehnic minunează chiar şi pe specialişti'' (Claude Depoisier).

★

În ciuda cîtorva mărunte scăderi, semnalate în cele de mai sus, discurile cu muzică populară românescă ale lui Marcel Cellier reprezintă o contribuţie de preţ la valorificarea în lume a cîntecului nostru popular. Ele difuzează o seamă de materiale folclorice de înaltă valoare artistică, alese cu gust şi prezentate cu pricepere. Dl. Jean Thevenot nu se înşeală, după părerea mea, cînd scrie cele ce urmează despre Marcel Cellier : ,,Dacă noi, aci, îl ţinem drept cel mai român dintre elveţieni, românii îl consideră pe faţă ca pe unul de-al lor, mai curînd cel mai elveţian dintre români'' *.

---

* În ultimul moment, aflăm că activitatea lui Marcel Cellier a fost cinstită de către Consiliul de Stat al Republicii Socialiste România cu Ordinul ,,Meritul Cultural'' clasa a II-a.

RECENZII

Arta populară de pe Valea Bistriței, Editura Academiei Republicii Socialiste România, Buc., 1969, 250 p. + 154 il.

Semnate de cercetători consacrați în domeniul etnografiei și artei populare, studiile reunite în această lucrare acoperă o sferă tematică largă, concretizată în abordarea unor probleme de arhitectură, organizare a interiorului, textile, port, ceramică, prelucrarea artistică a metalelor etc. Deși variat prin tematică și mod de tratare volumul se prezintă însă, în ansamblul său, ca un întreg unitar, unitatea fiind dată de circumscrierea investigației la o arie cu personalitate proprie — Valea Bistriței moldovenești. Cercetarea a fost prilejuită de necesitatea înregistrării unor fapte culturale în satele ce trebuiau strămutate ca urmare a creării lacului de acumulare al hidrocentralei de la Bicaz. Cu totul îndreptățit însă, înregistrarea materialului nu s-a limitat numai la aceste sate, ci a fost extinsă la un număr însemnat de alte așezări vecine, pentru a putea surprinde caracteristicile ansamblului cultural și a nu rupe în mod artificial o arie culturală unitară.

Prin materialul concret prezentat, dar mai cu seamă prin interpretarea dată acestuia, studiile reunite în volum vin să îmbogățească substanțial cunoașterea artei populare din Valea Bistriței, care, așa cum ni se relevă din parcurgerea cărții, se integrează armonic în unitatea artei populare românești din întreaga țară. Variațiile regionale întîlnite aici nu contrazic caracterul unitar, ci demonstrează o dată mai mult bogăția de forme, aspectele multiple prin care se poate concretiza generalul. Relevarea acestor caracteristici a fost posibilă prin realizarea unei permanente analize comparative care a vizat raportarea materialului din zona cercetată la alte zone culturale ale țării, evidențiindu-se aspectele comune și specifice, împrumuturile, analogiile etc. Dacă comparațiile nu s-ar fi oprit la teritoriul românesc, ci ar fi încercat surprinderea realităților românești în contextul sud-est european, studiile ar fi contribuit la elucidarea unor aspecte deosebit de interesante. Ne gîndim aici, în primul rînd, la arhitectura lemnului de pe Valea Bistriței, care printr-o serie de caractere se integrează în marea zonă europeană a lemnului ce poate fi urmărită spre nord pînă în țările scandinave, iar spre sud pe o mare suprafață a Peninsulei Balcanice.

Un alt aspect pe care socotim important să-l menționăm este tendința, observată la toți autorii, de a dubla o cercetare cu aspect sincronic de una diacronică, vizînd dezvoltarea în timp a fenomenelor culturale analizate. Stabilirea fazelor de evoluție se întemeiază pe de o parte pe o cercetare de teren intensă, iar pe de altă parte pe utilizarea altor categorii de izvoare : material arheologic, documente de arhivă, statistici, relatări ale călătorilor străini. Pornindu-se de aici se schițează dinamica schimbărilor culturale, asupra cărora nu se insistă însă, așa cum s-ar fi cuvenit.

Din punct de vedere al metodei de cercetare observăm cu ușurință o deosebire evidentă, în special în ceea ce privește culegerea datelor de teren. Dacă în articolele referitoare la *Arhitectură* și *Organizarea interiorului*, folosirea metodei statistice, a formularelor de anchetă adec-

Rev. etn., folc., tom. 15, nr. 5, p. 431–435, București, 1970

vate înregistrării codificate a datelor, este folosită din plin, dînd faptelor prezentate exactitate, în celelalte cazuri se pare că tehnica culegerii rămîne cea tradițională, aceasta conducînd în mod inevitabil la ,,argumentarea prin exemple". Notăm, de asemenea, că folosirea metodei statistice putea fi fructificată de cei doi autori în continuare, în procesul de prelucrare și analiză a datelor. Caracteristicile materialului îngăduie stabilirea, pe baza unei tipologii riguroase, a elementelor pertinente, invariabile, necesare în alcătuirea modelelor culturale, care permit cercetătorului sesizarea unor aspecte, corelații, procese mai subtile ale fenomenelor de artă populară, altfel greu de urmărit. Pornind de la această tratare statistică, s-ar fi impus, de asemenea, realizarea unor hărți de evidențiere a fazelor istorice evolutive sau ale răspîndirii tipologice.

În ceea ce privește economia lucrării, remarcăm caracterul său echilibrat, alcătuirea judicioasă a planului fiecărui studiu, dozarea spațiului editorial afectat fiecăruia în raport cu importanța temei. Doar unele reveniri, mai mult sau mai puțin ample, asupra ocupațiilor și condițiilor climaterice, vin să tulbure oarecum această armonie ; desigur ele sînt de cele mai multe ori necesare în argumentarea fiecărei lucrări dar poate că era bine ca acești factori generali, care condiționează dezvoltarea unor norme de artă populară, să-și fi găsit locul într-un capitol introductiv.

★

Oprindu-ne pe scurt asupra fiecărui capitol, în ordinea inserării lor în volum, menționăm *Arhitectura*, lucrare semnată de Paul Petrescu, care ocupă pe bună dreptate ponderea cea mai însemnată. Experiența bogată a cercetătorului, în studierea arhitecturii populare, se vădește aici o dată mai mult, capitolul fiind o prezentare completă, monografică, a arhitecturii din zona cercetată, din punctul de vedere al materialului de construcție, tehnologiei, elementelor constructive ale interiorului, tipologiei, construcțiilor anexe, caracterelor estetice.

Articolul *Organizarea interiorului* insistă asupra trăsăturilor principale ale interiorului într-o zonă limită și subliniază puternicele transformări suferite de acesta de la o perioadă la alta, sub acțiunea unor cauze multiple. Remarcăm de asemenea corelația strînsă pe care autorul o are în vedere în referirile sale asupra planurilor caselor și particularităților organizării interiorului. Știut este că ceea ce dă personalitate interiorului românesc sînt mai ales elementele și ansamblurile decorative, modul în care lumea satului reușește să creeze frumosul cu mijloace relativ modeste și aici credem că ar fi trebuit insistat, mai ales într-o lucrare care-și propune cercetarea unor aspecte ale artei populare. Lipsesc din acest capitol, ca și din celelalte de altfel, un minimum de comparații referitoare la realități culturale din afara României. Acestea se impuneau dacă avem în vedere că sub aspectul organizării interiorului, în Moldova, s-a format la sfîrșitul sec. al XIX-lea și începutul secolului al XX-lea o arie culturală cu puternice afinități în lumea slavă nord-estică.

În sfîrșit, un alt capitol al volumului este semnat de Romulus Vulcănescu și se referă la *Lucrări artistice în metal, os și piatră.* Capitol mai puțin amplu, datorită condițiilor obiective înseși : ,,lipsa unor materii prime, valoarea plastică redusă a materialelor naturale, dispariția materialelor dependente de vînat", care au împiedicat dezvoltarea largă a acestei forme de artă populară. Cu puține excepții (prezentarea procesului de obținere a aurului din nisipul aurifer), autorul circumscrie exact tratarea, la aspectele artistice ale prelucrării materialelor amintite. Este o prezentare evolutiv-istorică clară, care se sprijină pe folosirea diverselor categorii de izvoare. Subliniind că aceste meșteșuguri au fost în continuu regres în epoca modernă, ar fi fost totuși, credem, necesar ca autorul să precizeze mai conturat gradul lor de diminuare și bineînțeles măsura în care ele se mai păstrau la data efectuării cercetării.

★

Scurta trecere în revistă a studiilor, conținute de volum, ne relevă certa valoare științifică a acestei lucrări, care reprezintă un real aport, atît în ceea ce privește cunoașterea unor probleme importante ale culturii populare dintr-o zonă restrînsă, cît şi sub aspectul metodei de lucru utilizate.

Cornelia Belcin

Фольклор как искусство слова [*Folclorul ca artă a cuvîntului*], vol. II, Editura Universităţii din Moscova, 1969, 159 p.

Am anunţat cititorului român apariţia primului volum din lucrarea *Folclorul ca artă a cuvîntului*, care era consacrat studierii operei folclorice ca unitate artistică[1]. A apărut recent volumul al doilea, care tratează — conform tematicii anunţate încă în prefaţa primului volum — „redarea psihologiei eroului în creaţia populară orală rusă", urmărindu-se, prin cercetarea tuturor genurilor folclorice, identificarea mijloacelor cu ajutorul cărora creatorul popular reuşeşte să surprindă lumea interioară a personajelor.

Volumul, apărut sub redacţia profesorului N. I. Kravţov, şeful catedrei de folclor a Universităţii din Moscova, constituie o culegere de studii, elaborate de folclorişti, ale căror lucrări se bucură de apreciere în folcloristica internaţională. Este suficient să amintim cîteva nume: N. I. Kravţov, P. G. Bogatyrev, V. P. Anikin, N. I. Savuşkina, F. M. Selivanov, V. M. Potiavin ş.a.

După un amplu studiu în care se pun cîteva probleme de ordin teoretic privind *Arta investigaţiei psihologice în folclor* (autor N. I. Kravţov), urmează şapte studii consacrate cercetării mijloacelor de redare a psihologiei personajelor în diferitele genuri şi specii ale folclorului.

Volumul se anunţă interesant chiar şi numai datorită punerii problemei psihologiei eroului în folclor. Este pentru prima dată cînd, în mod special (elemente de cercetare a investigaţiei psihologice în creaţia populară orală conţin şi alte lucrări), se studiază arta redării lumii interioare a omului în folclor.

Desigur că analiza psihologică, arta investigaţiei în psihologia omului sînt considerate ca fiind o cucerire a literaturii culte, dar începuturile acestei arte trebuie căutate în folclor. În centrul oricărei arte stă omul, folclorul este artă, prin urmare, lui nu-i poate fi străin omul, cu întreaga sa lume interioară pe care creatorul popular încearcă s-o surprindă, redînd-o cu cele mai diverse mijloace.

Trecînd în revistă principalele lucrări în care, sub o formă sau alta, de cele mai multe ori în mod tangenţial numai, au fost cercetate şi unele elemente ale psihologiei personajului în folclor, N. I. Kravţov se opreşte asupra semnificaţiei cuvintelor lui V. I. Lenin, conform cărora psihologia unui popor poate şi trebuie să fie studiată pe baza creaţiei sale orale.

Autorul scoate în evidenţă importanţa studierii eroului în folclor, în toată complexitatea lui, întrucît toate celelalte elemente ale unei opere sînt determinate, în ultimă instanţă, de caracterul acestui erou. N. I. Kravţov încearcă apoi o determinare a principalelor etape în dezvoltarea mijloacelor de redare a psihologiei umane în opera folclorică. Desigur că operaţia este destul de dificilă, cercetarea diacronică a acestui aspect putînd duce numai la unele concluzii cu caracter ipotetic, dar nu fără importanţă pentru înţelegerea multilaterală a specificităţii fiecărui gen în parte. Se porneşte astfel de la proverb, se trece apoi la poezia de ritual, la basm și bîlină, la cîntecul istoric, ajungîndu-se la cîntecul liric, genul în care lumea interioară a eroului este redată sub cele mai diverse moduri. Toate aceste genuri constituie, după N. I. Kravțov, tot atîtea etape în drumul parcurs de folclor spre înțelegerea și zugrăvirea bogată și variată a psihologiei omului.

---

[1] *Фольклор как искусство слова*, Editura Universităţii din Moscova, 1966 (vezi şi recenzia noastră asupra volumului respectiv în „Analele Universităţii Bucureşti", Seria filologie nr. XVIII).

Studiul elaborat de N. I. Kravțov constituie o îmbinare fericită între abordarea unor probleme teoretice generale și analiza concretă pe text, ambele susținute de o cunoaștere profundă a creației populare.

Studiul lui V. P. Anikin este consacrat basmului despre animale. Autorul subliniază rolul deosebit jucat de alegorie în acest gen folcloric, unde deprinderile animalelor nu sînt decît nişte pretexte literare pentru dezvăluirea omului în cele mai diverse ipostaze. V. P. Anikin încearcă să demonstreze că *basmele despre animale*, oricît ar părea de paradoxal aceasta, sînt de fapt *basme despre oameni*, prin urmare în mod îndreptățit se poate vorbi, și în aceste basme, de o psihologie umană. Mijloacele de redare a acestei psihologii sînt diferite ; mai sumare decît în alte genuri și specii folclorice (mai sărace, de pildă, decît în basm sau în cîntecul liric), ele demonstrează totuşi, alături de celelalte elemente, înalta măiestrie a creatorului popular. Se scoate în evidență rolul acțiunii în conturarea personajelor, se studiază funcțiile dialogului și ale monologului interior. Materialul cercetării este oferit de cele mai diverse tipuri de basm. Subliniem în mod deosebit pertinența analizei concrete pe text, care îl conduce pe autor la descoperirea unor elemente noi în proza populară orală.

P. G. Bogatyrev, ocupîndu-se de basmul fantastic, consideră că influența cărții este destul de puternică în creația populară orală, ea făcîndu-se simțită atît în forma cît și în conținutul unor opere folclorice. În privința investigației psihologice în basmul fantastic, autorul constată că povestitorii contemporani, în comparație cu povestitorii secolului al XIX-lea, de pildă, stăpînesc mijloace mult mai bogate de redare a lumii interioare a personajelor, rolul cărții asupra repertoriului celor dintîi, fiind evident. Pentru a putea descoperi elemente caracteristice exclusiv folclorului, P. G. Bogatyrev folosește, drept material pentru analiză, basme din colecția lui Afanasiev, unde, după părerea autorului, încă nu poate fi vorba de o influență certă a cărții. Definind mijloacele de redare a diferitelor stări sufletești ale personajelor, P.G. Bogatyrev se oprește asupra rolului repetiției (procedeu specific folclorului, cu funcții multiple), asupra funcțiilor diminutivului și hiperbolei. Este scos în evidență, de asemenea, rolul naturii în dezvăluirea psihologiei eroului basmului fantastic.

Cercetarea basmului nuvelistic (sînt luate în considerație numai basmele cu un pronunțat caracter social) conduce pe N. I. Savușkina la identificarea a trei modalități principale prin care sînt dezvăluite stările sufletești ale personajelor : definirea directă, prin observați laconice, acțiunile personajelor și, în sfîrșit, graiul acestor personaje, care este, în general, destul de individualizat. Este subliniat totodată caracterul formalizant al multor locuri comune, ele revenind cu regularitate în cele mai diverse tipuri de basm, pentru a defini aceleași stări sufletești.

Eroii bîlinelor, în comparație cu eroii basmului, sînt mult mai complecși și totodată mult mai individualizați. Prin urmare, și mijloacele prin care li se fixează trăsăturile vor fi mult mai bogate și mai variate. F. M. Selivanov, în studiul său consacrat bîlinei, analizează pe larg multiplele situații în care eroul epic își dezvăluie caracterul. Monologul personajelor, reacțiile lor în diferite situații, poza, gestul — iată numai cîteva elemente care ne prezintă eroul. Totodată, în bîlină pătrund și elemente din alte genuri folclorice (din genul liric, de pildă, întîlnim foarte frecvent bocetul), asupra cărora autorul se oprește, încercînd să le descopere funcțiile.

Demn de remarcat este faptul că F. M. Selivanov nu analizează izolat diferitele procedee de redare a psihologiei personajelor, ci în contextul tuturor celorlalte mijloace de expresie, reuşind astfel să descopere un adevărat sistem de relaţii care concură la realizarea unui întreg armonios, a unei unităţi bine definite.

A. V. Kulaghina, pe baza analizei minuţioase a trei cîntece istorice, demonstrează măiestria creatorului popular în individualizarea personajelor. Este suficient să amintim, în acest sens, una din concluziile la care ajunge autoarea : eroii din piesele folclorice analizate se comportă cu totul diferit în situaţii absolut identice. Acesta constituie un indiciu elocvent al individualizării personajelor din cîntecul istoric.

Ceastuşka a fost obiectul de cercetare al unor studii destul de numeroase, ea constituind un gen cu o circulaţie deosebită. Aşadar, prezenţa în culegerea de faţă a unui studiu consacrat genului respectiv este pe deplin îndreptăţită. Autoarea, L. A. Astafieva-Skalbergs, încearcă să definească mijloacele prin care ceastuşka reuşeşte să redea lumea interioară a omului. Aici sarcina este mai puţin dificilă, întrucît ceastuşka, fiind un gen prin excelenţă liric, poate dezvălui, sub forme foarte variate, cele mai diverse sentimente omeneşti. Trecîndu-se în revistă întregul fond poetic tradiţional al cîntecului liric, prezent, bineînţeles, şi în ceastuşkă, se caută definirea rolului comparaţiei, metaforei, simbolului, diminitivului, epitetului ş.a.m.d. în redarea emoţiilor, frămîntărilor personajelor, într-un cuvînt, rolul acestora în dezvăluirea lumii interioare a omului. În concluzie, acest gen folcloric ,,miniatural'', care este ceastuşka, se dovedeşte a fi un fenomen complex, posedînd un adevărat arsenal poetic.

Studiul cu care se încheie volumul este consacrat cîntecului popular contemporan. Autorul, V. M. Potiavin, cunoscut prin cercetările sale asupra creaţiei folclorice contemporane, încearcă să surprindă unele aspecte noi ale poeziei sovietice. Autorul demonstrează, în urma unei analize minuţioase, că mijloacele şi procedeele artistice identificate în cîntecul popular contemporan nu constituie un fenomen întîmplător, ele nu sînt nişte unicate, ci alcătuiesc un adevărat sistem. Acest sistem a apărut, desigur, pe baza unui fond poetic tradiţional, dar prezintă trăsături specifice. În acest sistem un loc deosebit îl ocupă mijloacele tradiţionale de redare a psihologiei omului, mijloace care capătă însă funcţii noi. Un aspect nou îl constituie, de pildă, elementul social care domină interpretarea personajelor şi a faptelor : situaţiile în care sînt puşi să acţioneze eroii, conflictele etc. capătă, de regulă, o motivare de ordin social. Astfel, sentimentele, idealurile şi aspiraţiile omului în cîntecul liric contemporan nu mai sînt înfăţişate exclusiv prin relaţiile familiale — aşa cum se întîmplă, de obicei, în lirica populară tradiţională —, ci şi prin noile relaţii sociale caracteristice epocii sovietice. Are loc, pe de o parte, un interesant proces de ,,adaptare'' a tradiţiei, iar pe de alta, sîntem martorii apariţiei unor elemente noi, generate de o realitate nouă.

În încheierea acestei succinte prezentări, subliniem încă o dată importanţa apariţiei celui de al doilea volum din ampla lucrare pe care a proiectat-o catedra de folclor a Universităţii din Moscova — importanţă datorată nu numai noutăţii problemei abordate, dar şi competenţei cu care este interprinsă cercetarea. Aşteptăm cu interes apariţia volumului al treilea, care, conform planului anunţat, se va ocupa de sistemul mijloacelor de expresie în folclor.

Nicolae Roşianu

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi T[illegible]
Leltári szám: ....

REVISTA DE ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *note* şi *recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articolele, notele şi recenziile dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date în text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25

XF-1172

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Miorița. Topologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstori la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

I. C. CHIȚIMIA, **Folcloriști și folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNÍK și ANDREI BÂRSEANU, **Doine și strigături din Ardeal**, ediție definitivă (studiu introductiv, inedite, note și variante) de Adrian Fochi, 1968, 968 p., 63 lei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 5, p. 353–436 București, 1970

I. P. „Informația" – c. 5627

43.407

Lei 20.—

1172
00150

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 15 BUCUREȘTI Nr 6

1970

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil :
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct :
ION GOLIAT

Membri :

MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România : AL. I. AMZULESCU ; TIBERIU ALEXANDRU ; ANDREI BUCȘAN ; RADU NICULESCU ; VERA PROCA-CIORTEA ; NICOLAE RĂDULESCU ; PAUL SIMIONESCU ; ION VLĂDUȚIU ; ROMULUS VULCĂNESCU ; ION TALOȘ

Secretar de redacție

CONSTANTIN ERETESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente se primesc la Centrala Cărții, Oficiul de comerț exterior, Căsuța poștală 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126), București, sau la reprezentanții săi din străinătate. Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

„*La revue d'ethnographie et de folklore*" paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10,— ; F.F. 49,— ; DM 40—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Centrala cărții, Oficiul de comerț exterior, Boîte postale 134—135 (Calea Victoriei, nr. 126), Bucarest, Roumanie, ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pouvez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 15 1970 Nr. 6

SUMAR

Pag.

STUDII

ION VLĂDUŢIU, Cercetarea fenomenelor etnografice contemporane 439
TIBERIU ALEXANDRU, De la „kissar" la „semsemiya" 451
AL. I. AMZULESCU, Despre stilistica oralităţii cîntecelor epice româneşti 461
NICOLAE CONSTANTINESCU, Rima zero în cîntecul epic eroic 495
CONSTANTIN MOHANU, Obiceiul colindatului în Ţara Lovişţei (III) . . . 505

MATERIALE

ION DRĂGOESCU şi LIA STOICA VASILESCU, Semne de meşteri olari făgărăşeni 521

NOTE ŞI DISCUŢII

ROMULUS VULCĂNESCU, Congresul internaţional de studii sud-est europene (Atena, 1970) 525
ANCA GIURCHESCU, Colaborarea românească cu „Institut für den wissenschaftlichen Film-Göttingen" 529

RECENZII

Anuarul Muzeului etnografic al Transilvaniei, pe anii 1965–1967, Cluj, 1969 (*Radu Răutu*) 533

Rev. etn. folc., Tom. 15, nr. 6, P 437 – 536, Bucureşti, 1970

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék Könyvtára
Leltári szám: ....

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 15 1970 N° 6

SOMMAIRE

Page

ÉTUDES

ION VLĂDUŢIU, La recherche des phénomènes ethnographiques contemporains 439
TIBERIU ALEXANDRU, Du « kissar » au « semsemiya » 451
AL. I. AMZULESCU, Le style oral des chants épiques roumains 461
NICOLAE CONSTANTINESCU, La rime zéro dans le chant épique héroïque 495
CONSTANTIN MOHANU, La coutume du « colindat » dans le Pays de Loviştea (III) 505

MATÉRIAUX

ION DRĂGOESCU et LIA STOICA-VASILESCU, Motifs spécifiques des potiers de la région de Făgăraş 521

NOTES ET DISCUSSIONS

ROMULUS VULCĂNESCU, Le Congrès international d'études sud-est européennes (Athènes, 1970) 525
ANCA GIURCHESCU, La collaboration roumaine avec l'Institut für den wissenschaftlichen Film — Göttingen 529

COMPTES RENDUS

Annuaire du Musée ethnographique de la Transylvanie pour les années 1965—1967, Cluj, 1969 *(Radu Răutu)* 533

Rev. ethn. folk. Tome 15, n°. 6, P. 437—536, Bucarest, 1970

CERCETAREA FENOMENELOR ETNOGRAFICE CONTEMPORANE

ION VLĂDUŢIU

Necesitatea investigaţiilor concrete asupra fenomenelor etnografice contemporane este supusă în prezent unei multilaterale examinări pentru că, pe de o parte, vizează probleme mai generale, de natură teoretică, privind obiectul şi metodologia de cercetare a etnografiei, raporturile ştiinţei etnografice cu alte ştiinţe, în primul rînd cu istoria şi sociologia, iar pe de altă parte probleme de ordin practic referitoare la sfera tematicii concrete a acestui domeniu.

În încercările teoretice de definire a obiectului de cercetare etnografică în etapa actuală, a relaţiilor acesteia cu alte ştiinţe, precum şi de definire a conţinutului unor noţiuni cum sînt *felul de trai* şi *cultura populară*, includerea sau neincluderea în cîmpul de cercetare a laturilor actuale ale evoluţiei fenomenelor etnografice a constituit în ultimele două decenii un teren vast de schimb de opinii ale specialiştilor din numeroase ţări.

Procesul de integrare a valorilor culturii tradiţionale în patrimoniul culturii societăţii contemporane şi în general procesul actual al evoluţiei culturii populare este examinat nu numai sub raport teoretic, ci şi pentru a da răspuns unor probleme de acţiune culturală.

S-a pus astfel în discuţie însăşi necesitatea cercetării sub raport etnografic şi folcloric a fenomenelor contemporane ale culturii materiale şi spirituale, ale modului de trai, majoritatea cercetătorilor exprimîndu-se în favoarea studierii tematicii privind evoluţia actuală a culturii populare şi a felului de trai al popoarelor [1].

---

[1] Literatura de specialitate din diferite ţări, inclusiv din ţara noastră, cuprinde o seamă de studii şi lucrări pe aceste probleme, dintre care menţionăm cîteva : S. P. Tolstov, *Les principaux problèmes théoriques de l'ethnographie soviétique moderne*, în ,,VI Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques", tome II, Ethnologie (premier volume), Musée de l'Homme, Paris, 1963 ; definind principalele probleme de cercetare ale etnografiei sovietice, S. P. Tolstov relevă : ,,L'étude des rapides changements qui survinrent dans l'existence de ces peuples, changements qui se déroulent sous nos yeux, présente un intérêt primordial tant du point de vue théorique, que du point de vue pratique" (*op. cit.*, p. 317); K. V. Cistov, *Folkloristika i sovremennosti*, în ,,Sovetskaia Etnografiia", 1962, nr. 3 ; Mihai Pop, *Îndreptar pentru culegerea folclorului*, Bucureşti, 1967 ; este semnificativ faptul că primul capitol al lucrării este consacrat temei : ,,Folclorul şi cultura contemporană" (*op. cit.*, p. 7—11) ; *La Pologne au VII-e Congrès international des sciences anthropologiques et ethnologiques. Essais-*

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 439—449, Bucureşti, 1970

Menţionăm că există păreri conform cărora sfera tematică a etnografiei nu trebuie să se extindă şi la alte societăţi decît cele aşa-numite primitive [2].

Totodată reţinem şi opiniile referitoare la sarcinile cercetării etnografice a popoarelor din ţările industriale; se preconizează astfel a se include în obiectul de cercetare al etnografiei atît comunităţile etnice contemporane, cît şi cele din trecut, chiar şi din cel mai îndepărtat [3]. În ultima vreme, în mai multe ţări, cum sînt Cehoslovacia, Polonia, U.R.S.S. etc., au fost abordate şi unele probleme teoretice privind conţinutul, în etapa actuală, al *culturii populare*, precum şi conţinutul noţiunii *fel de trai* şi al transformărilor acestora în epoca contemporană [4]. Amploarea pe care au căpătat-o în ultima perioadă cercetările interdisciplinare, complexe, a constituit un prilej de reexaminare a raporturilor dintre diversele discipline care cercetează realitatea social-culturală contemporană, subliniindu-se însemnătatea pe care o are, pe de o parte, fixarea limitelor obiectului acestor ştiinţe, iar pe de altă parte, necesitatea unor vaste şi riguroase acţiuni de cooperare [5]. Importanţa ce se acordă acestor cercetări este demonstrată şi de faptul că la ultimele congrese internaţionale de specialitate, cum au fost de pildă cele de la Moscova şi Tokio ale Uniunii internaţionale a ştiinţelor antropologice şi etnografice, problemele de etnografie aplicată au constituit obiectul unor dezbateri ştiinţifice speciale; la cel de-al VII-lea congres s-a organizat chiar un simpozion consacrat discutării problemelor de etnografie aplicată, desprinzîndu-se concluzia necesităţii efectuării cercetărilor de etnografie aplicată în etapa actuală, pentru a se aduce şi contribuţia acestui domeniu la dezvoltarea societăţii contemporane.

Examinarea, chiar şi numai sumară, a unghiului de cercetare preponderent în investigaţiile de etnografie românească pune în evidenţă cu prisosinţă necesitatea dezbaterii problemelor cercetării fenomenelor de trai şi cultură contemporane şi mai ales necesitatea abordării imediate a unei asemenea tematici de cercetare.

---

tirés des recherches contemporaines de l'ethnographie polonaise, Bibliothèque de l'ethnographie polonaise, nr. 10, Wroclaw-Warszawa-Krakow (1964); K. Fojtik, *Osnovnîie problemî cehoslovaţkoi etnografii i folkloristiki*, în ,,Sovetskaia Etnografiia'', 1967, nr. 4; Claude Lévi-Strauss, *L'anthropologie sociale*, în ,,Sciences, Numéro spécial, consacré au Collège de France'', nr.47 (1967) etc.

[2] A se vedea, de exemplu, Jean Cazeneuve, *L'ethnologie*, Larousse, 1967; el arată: ,,...et nous dirons que l'ethnologie traite des peuples primitifs ou archaïques, en avouant que ces deux adjectifs, fort mal choisis, ne sont utilisés qu'à défaut de termes adéquats. C'est simplement par extension que l'ethnologie tend aujourd'hui parfois à appliquer aux sociétés très évoluées et même industrialisées les méthodes qui lui ont donné une consécration dans l'explication des sociétés primitives ou archaïques'' (*op. cit.*, p. 5—6).

[3] S.A. Tokarev, *Die Grenzen der ethnologischen Erforschung der Völker industrieller Länder*, în ,,Ethnologia Europea'', tom I, 1967.

[4] A. Pranda, *K nekotorîm voprosam teorii izuceniia narodnoi kulturî*, în ,,Sovestskaia Etnografii'', 1969, nr. 4.; V. V. Pimenov, *O nekotorîh zakonomernostiah v razvitii narodnoi kulturî*, în ,,Sovetskaia Etnografiia'', 1967, nr. 2; L.A. Anohina, V. I. Krupeanskaia, M. N. Şmeleva, *Biti ego preobrazovaniiav poriod pastroenia soţializma*, în ,,Sovetskaia Etnografiia'', 1965, nr. 4.

[5] A se vedea Leon Festinger et Daniel Ketz, *Les méthodes de recherches dans les sciences sociales*, t. I-II, P.U.F., Paris, 1963; Roger Pinto et Madeleine Grawitz, *Méthodes des sciences sociales*, tome I, Dalloz, 1964; I. V. Bromlei, O. I. Şkaratan, *O sootnoşenii istorii, etnografii i soţiologhii* în ,,Sovetskaia Etnografiia'', 1969, nr. 3.

Este evident că cercetările de etnografie românească au cunoscut în ultimul sfert de veac o deosebită dezvoltare, că în acest răstimp au fost studiate o seamă din laturile principale ale culturii tradiționale populare românești. Sînt și lucrări fundamentale în curs de realizare, cum este, de pildă, Atlasul etnografic al României [6], care va pune în evidență valorile tradiționale ale culturii populare pe teritoriul patriei noastre, va aduce o contribuție importantă în cunoașterea și definirea aspectelor reprezentative ale culturii noastre populare, va îmbogăți substanțial cunoașterea patrimoniului culturii populare tradiționale, atît pe planul culturii materiale, cît și al celei spirituale. Colecția națională de folclor, la realizarea căreia sînt reunite eforturile unui mare număr de cercetători, va constitui un aport însemnat la cunoașterea vieții spirituale a poporului nostru[7]. În această etapă, cercetarea etnografică românească cuprinde deci în principal probleme referitoare la aspecte de viață materială și spirituală tradiționale ale poporului nostru. În ultimă instanță, aceasta reflectă o stare de fapt, și anume că orientarea cercetărilor de pînă acum urmează încă în mare măsură linia etnografiei tradiționale.

Necesitatea cercetării fenomenelor etnografice contemporane a fost subliniată cu mai mulți ani în urmă în cadrul dezbaterilor privind relațiile interdisciplinare [8]. „Creația populară în contemporaneitate" a constituit tema principală a unei sesiuni științifice internaționale, organizate în cadrul Festivalului și concursului internațional de folclor „România '69". Trebuie menționat în legătură cu aceasta că, plecîndu-se de la ideea că în societatea modernă creația populară nu dispare, ci se manifestă viguros și capătă forme noi atunci cînd se creează cadrul necesar pentru aceasta, că interesul pentru integrarea valorilor culturii tradiționale sporește și atrage în acest proces un număr considerabil de amatori, acest festival a fost conceput ca o manifestare complexă, care să cuprindă domeniile creației populare contemporane a amatorilor atît în sfera culturii materiale, cît și a celei spirituale. S-a materializat astfel ideea de a îmbina demonstrația concretă a viabilității creației populare de azi cu dezbaterea în cadrul unei sesiuni științifice internaționale a problemelor privind *procesul evoluției creației populare în societățile moderne*. În cadrul sesiunii s-au prezentat comunicări și s-au dezbătut probleme importante, cum sînt cele privind tendințele actuale ale dezvoltării creației populare, cercetarea și valorificarea culturii tradiționale, integrarea fenomenelor de cultură tradițională în cultura contemporană, sarcinile urgente în studierea creației populare în perspectivă etnologică ș.a.[9].

---

[6] Modalitățile de realizare ale acestei lucrări au fost expuse în „Revista de etnografie și folclor", 1969, nr. 6, cu scopul de a oferi un prilej de dezbatere științifică la care să participe specialișiti din întreaga țară.

[7] Mihai Pop, *Corpus-ul folclorului românesc*, în „Revista de etnografie și folclor", 1969, nr. 3; Mihai Pop, *Realizări și perspective în folcloristica românească*, în „Revista de etnografie și folclor", 1970, nr. 1.

[8] I. Vlăduțiu, *Dialectica marxistă și unele probleme ale cercetării etnografice*, comunicare prezentată la sesiunea anuală a Institutului de filozofie al Academiei Republicii Socialiste România, 1966.

[9] Din bogatul program de comunicări științifice susținute la sesiunea consacrată temei „Creația populară în contemporaneitate", menționăm cîteva mai importante: dr. Ion Vlăduțiu și prof. Nicolae Nistor, *Tendințe actuale ale dezvoltării creației populare în România*; dr. Cornel Irimie și Gotftried Habenicht, *Acțiuni de cercetare, salvare și valorificare a culturii tradiționale în condițiile vieții contemporane în România*; dr. Paul Petrescu, dr. Ovidiu Papadima,

Acţiunile noi, incluse în ultima vreme în cîmpul de cercetare al etnografiei româneşti, în special prin planul de cercetare ştiinţifică al Institutului de etnografie şi folclor, au menirea de a-i lărgi sfera tematică, de a ancora cercetarea în acest domeniu şi în contemporaneitate, direcţionîndu-se, astfel, investigaţiile etnografice nu numai spre trecut, ci şi spre prezent, *legîndu-se în acest mod latura fundamentală a cercetării cu latura ei practică, aplicativă.*

Izvorul de bază al ştiinţei etnografice, tărîmul ei de cercetare, arhiva de unde-şi extrage şi selecţionează etnografia faptele este însăşi realitatea economico-socială şi culturală în multiplele ei forme de manifestare.

Este bine cunoscut însă că această realitate a fost şi este tărîmul unde se întîlnesc preocupările de cercetare ale mai multor ştiinţe. Fără a se suprapune cu obiectul de cercetare al altor ştiinţe, etnografia are o strînsă tangenţă cu arheologia, istoria, folcloristica, sociologia, filologia, geografia, antropologia. Acceptînd ideea că fiecare din disciplinele arătate abordează realitatea economico-socială şi culturală din unghiul de vedere propriu ştiinţei respective, raportul dintre etnografie şi aceste ştiinţe apare ca o necesitate.

De altfel punctele de contact ale etnografiei cu ştiinţele înrudite apar deosebit de strînse atunci cînd se studiază anumite probleme cu caracter general istoric; în problemele privind originea culturii unui popor, contactul etnografiei este mai strîns cu arheologia, în probleme de etnogeneză cu arheologia, lingvistica, antropologia, în probleme privind evoluţia contemporană a culturii populare, a modului de viaţă, cu sociologia concretă etc. Atunci cînd, de pildă, este vorba de viaţa, cultura şi felul de trai al populaţiilor ce se află pe treapta de dezvoltare a comunei primitive, etnografia le cercetează sub toate laturile, sfera ei tematică fiind atotcuprinzătoare: aceasta îşi găseşte explicaţia în faptul că mărturiile de altă natură, cum sînt, de exemplu, mărturiile scrise la aceste populaţii, lipsesc. În acest caz, specialiştii celorlalte discipline înrudite sau apropiate, arheologi, filologi, filozofi, sociologi etc., apelează pentru analiza unor probleme ce privesc aspecte din comuna primitivă, examinate, fireşte, prin prisma respectivei discipline, la materialul rezultat din cercetările etnografice.

Cu totul altfel stau lucrurile în cazul cercetării modului de viaţă şi a culturii popoarelor cu o economie dezvoltată. Materialele etnografice nu mai au caracterul de exhaustivitate; culese nemijlocit din reali-

---

Integrarea fenomenelor de cultură tradiţională în cultura contemporană, dr. K. C. Peeters, *Interinfluenţe între cultura urbană şi rurală;* dr. D'Arcy Hayman, *Meşteşugarul într-o lume în plină transformare*; prof. Lawrence Krader, *Sarcini urgente în studiul creaţiei populare în perspectivă etnologică*; acad. Dusan Nedeljković, *Dezvoltarea actuală a creaţiei populare*; dr. Kazimierz Pietkiewicz, *Metodele de ocrotire a artei populare în R. P. Polonă*; Vasile Adăscăliţei, *Tradiţie şi contemporaneitate în cultura populară moldovenească*; dr. W. F. N. Nicolaisen, *Creaţia populară de astăzi în Scoţia*; Olga Horşia, *Tradiţie şi contemporaneitate în activitatea actuală, organizată, de artă populară şi meşteşuguri artistice din România*; Ghizela Suliţeanu, *Tradiţie şi funcţionalitate în folclorul muzical contemporan*; Gh. Berescu, *Conţinutul etic al proverbelor româneşti*; prof. dr. A. J. Bernet-Kempers, *Costume populare contemporane în Olanda*; Elena Marinescu, *Artă populară — izvor de inspiraţie pentru creaţia industrială* etc (cf. vol. de rezumate ale comunicărilor: *Creaţia populară în contemporaneitate, Sesiune ştiinţifică*, Bucureşti, 1—3 septembrie, 1969).

tatea contemporană, ele constituie însă însemnate izvoare pentru stabilirea trăsăturilor caracteristice, specifice felului de trai și de cultură ale poporului, pentru cunoașterea temeinică a relațiilor culturale reciproce între diverse grupe etnice, colectivități și popoare.

Realitatea contemporană de teren cuprinde fenomenele în toată complexitatea și conexiunea lor, cu toate că ea pare a fi alcătuită dintr-o mulțime de fapte și fenomene disparate, izolate, rupte unele de altele. Faptele etnografice concrete, fenomenele și anasamblul de fenomene etnografice se află în realitatea vie, în raporturi necesare unele față de altele, în strînsă conexiune și interdependență. Elementul de cultură materială sau spirituală, faptul etnografic ca atare, capătă semnificație pentru cunoașterea procesului de dezvoltare al fenomenului sau al complexului respectiv numai dacă este studiat în cadrul raporturilor sale cu ansamblul din care face parte integrantă. Înțelegerea și definirea căilor de dezvoltare a fenomenelor etnografice contemporane se poate realiza deci numai prin aplicarea în cercetarea etnografică a legilor generale metodologice ale dialecticii materialiste.

Etnografia marxistă nu se oprește la descrierea fenomenelor, la simpla lor înregistrare științifică, ea nu le consemnează static, ci în conexiunea lor cu fenomenele înconjurătoare, în continua lor mișcare, căutînd să le definească cauzele și căile de dezvoltare, contribuind la descoperirea legităților lor de evoluție. Prin urmare, fenomenele sînt studiate în strînsă interdependență și intercondiționare, stabilindu-li-se geneza, precum și modalitățile de evoluție ulterioară pînă în etapa actuală.

Ceea ce caracterizează realitatea etnografică a zilelor de azi în țara noastră este o puternică procesualitate a trecerii de la vechi la nou, manifestată diferențiat în diverse domenii de trai și cultură, unele laturi fiind supuse unor transformări mai rapide, altele mai lente. Este lesne de înțeles că în aceste condiții se vădesc necesare anumite precizări și schimbări chiar în cîmpul de cercetare al unor discipline care se ocupă cu studierea concretă a realității contemporane, inclusiv în cel al etnografiei. De altfel, aceasta apare ca un lucru firesc dacă ținem seama de faptul, specificat mai sus, că tematica cercetării etnografice, ca și sfera ei de cuprindere, variază și în raport cu stadiul de dezvoltare istorică în care se află societatea respectivă studiată. În acest sens apare îndreptățită opinia după care în preocuparea cercetării etnografice intră sfera vieții sociale în care se manifestă specificul etnic, ceea ce face ca cercetarea particularităților de trai și cultură ale diverselor colectivități etnice să constituie unul din obiectele majore ale cercetării etnografice contemporane [10].

Societatea umană în stadiul ei actual de dezvoltare constituie obiectul și izvorul de cercetare comune mai multor domenii, între care și cel al etnografiei și sociologiei. Avînd aceleași izvoare, uneori și mari zone comune de investigație, etnografia și sociologia folosesc mijloace și tehnici de lucru similare. Ceea ce le deosebește însă sînt scopurile de bază ce definesc sarcinile de cunoaștere ale fiecărui domeniu în parte, unghiul de cercetare propriu fiecărei științe, precum și mijloacele specifice de cunoaștere ale fiecăreia din ele; în cercetarea evoluției fenomenelor culturii de masă contemporane se interferează deci preocupări ale mai multor discipline, fiecare menţinîndu-şi sarcinile şi unghiul de cercetare propriu.

---

[10] I. V. Bromlei, O. I. Șkaratan, *op. cit.*

Etnografiei îi revin în această privinţă însemnate sarcini de cercetare. Principala sursă de documentare a ştiinţei etnografice constituind-o tocmai realitatea vie, actuală, cercetarea acesteia se realizează prin mijloace de investigaţie concretă de teren, în primul rînd prin observaţia directă a fenomenelor etnografice ; în consecinţă, nici un fenomen tradiţional de trai şi cultură nu poate fi studiat în afara contextului său din realitatea contemporană şi, chiar în cazurile în care cercetarea are ca scop nemijlocit lămurirea genezei sau a căilor de evoluţie a unor fenomene, ea începe prin studierea funcţiei, semnificaţiei şi formelor actuale ale respectivelor fenomene. Desigur, nu este mai puţin adevărat că, dacă etnograful în investigaţia concretă de teren trebuie să plece de la studierea stării actuale a fenomenului cercetat, el poate să-şi axeze unghiul de cercetare spre probleme de istorie a culturii populare, de reconstituire a modului de viaţă tradiţional, limitîndu-se doar la aspectul constatativ al stării actuale a fenomenului, fără a examina multilateral căile prin care a ajuns în forme în care este el azi întîlnit în ansamblul vieţii contemporane şi mai ales fără a se preocupa de perspectivele sale de evoluţie.

Am sublinia în această privinţă şi un alt aspect, şi anume : pentru a putea cunoaşte şi înţelege în toată complexitatea lui procesul marilor transformări ce se petrec astăzi în viaţa noastră socială, în modul de viaţă al poporului nostru, în obiceiurile şi datinile sale, în creaţia noastră populară, este absolut necesar să se efectueze cercetări de profunzime asupra culturii tradiţionale, a aspectelor tradiţionale ale felului de trai al poporului, deoarece, după opinia noastră, cercetarea aturilor tradiţionale are o însemnătate esenţială şi *pentru înţelegerea proceselor actuale* ale dezvoltării modului de viaţă al colectivităţii noastre socialiste, a culturii noastre populare.

De aici rezultă necesitatea imperioasă de a se studia pe bază de cercetări concrete mărturiile etnografice contemporane. Aceste investigaţii vor pune în evidenţă ce anume s-a menţinut din cultura noastră tradiţională şi sub ce forme, relaţiile dintre tradiţie şi înnoire oglindite în cele mai specifice aspecte ale însuşi modului de viaţă al poporului, modalităţile de transmitere a celor mai valoroase tradiţii din domeniul culturii noastre populare, care se cer a fi promovate în condiţiile şi pentru noile necesităţi ale societăţii socialiste.

Aşadar, investigaţia concretă etnografică are ca menire să contribuie nu numai la stabilirea şi înregistrarea riguros ştiinţifică a fenomenelor studiate din realitatea economic-socială şi culturală, ci şi la dirijarea procesului lor de evoluţie în etapa actuală, la influenţarea desfăşurării acestuia.

Aceasta impune includerea în sfera tematicii de cercetare etnografică a unor probleme anume privind procesele actuale de evoluţie a culturii materiale şi spirituale, orientarea cercetărilor în acest domeniu şi spre problemele de *etnografie aplicată* ce răspund cerinţelor etapei contemporane de dezvoltare a societăţii noastre. Investigaţia etnografică trebuie să capete finalitate atît pe planul teoretic, al desprinderii unor tendinţe şi legităţi ale evoluţiei culturii materiale şi spirituale în etapa actuală, cît și pe planul aplicativ, al dirijării procesului de transmitere și preluare a tradiției, de apariție a noului.

Este în afara oricărei îndoieli că problemele care solicită un răspuns pe bază de ample și minuțioase cercetări etnografice concrete asupra fenomenelor contemporane sînt numeroase. Aici nu vom face altceva decît să schițăm cîteva din ele. Considerăm că etnografia trebuie să aibă un rol însemnat în *cunoașterea și definirea actului contemporan de cultură populară*; aceasta implică mai întîi de toate o cunoaștere a procesului contemporan cu o viziune de cercetare modernă, pe baza concepției materialismului dialectic și istoric despre lume și viață; definire înseamnă atitudine, acțiune culturală, atitudine față de proces, intervenire în desfășurarea lui astfel ca acesta să răspundă necesităților contemporane ale omului constructor al societății noastre socialiste.

Cunoașterea actului contemporan de cultură populară implică la rîndul ei investigații ample privind poziția omului față de cultură, poziția consumatorului de cultură. Atitudinea maselor față de fenomenul etnografic și folcloric a cunoscut în ultimele decenii schimbări substanțiale. În ultimul sfert de veac a avut loc — și el se desfășoară și în prezent cu intensitate — un proces intens de conștientizare a semnificațiilor și însemnătății autenticului în creația populară, indiferent dacă e vorba de laturile materiale sau spirituale. Creatorul popular a ajuns să își cunoască bine valoarea creațiilor sale, prețuindu-și ceea ce el făurește. Este important de consemnat nu atît apariția unor forme noi în ornamentică — indiferent dacă e vorba de lucru în lemn, os, metal sau țesături ori costum popular etc. — , ci însuși faptul că creatorul popular a devenit conștient de valoarea produselor sale, a creațiilor sale.

Pe de altă parte, receptivitatea consumatorului față de bunurile de cultură a căpătat valențe noi, iar în definirea relațiilor dintre consumatorul de cultură și creatorul acestor bunuri, etnografia, prin cercetări concrete de teren, poate și trebuie să-și aducă contribuția.

Dintre problemele majore pe care etnografia trebuie să le abordeze în cercetarea procesului contemporan al culturii materiale și spirituale consemnăm de asemenea problemele privind integrarea fenomenelor culturii populare tradiționale în cultura noastră socialistă, conținutul procesului de transmitere a tradiției în mediul rural și urban, specificul actual al relațiilor dintre generații de creatori populari, acțiunea opiniei publice locale, sătești sau orășenești, diferitele manifestări contemporane cu puternic filon tradițional.

Un vast cîmp de cercetare, sub raport etnografic, a contemporaneității îl oferă creația populară contemporană. Din complexul de probleme și aspecte ne-am oprit în această etapă la problema valorificării tradiției în produsele meșteșugărești contemporane. Pe această temă am inițiat în acest an o cercetare concretă pe teren în cîteva zone ale țării unde împletirea tradiționalului cu noul iese mai puternic în evidență. Pe baza unor ample și minuțioase cercetări etnografice concrete de teren se va căuta să se dea un răspuns la o seamă de probleme actuale legate de valorificarea tradiției în produsele meșterilor populari contemporani; se va urmări, astfel, definirea modalităților în care se manifestă creația spontană a meșteșugarului, concepția lui despre lume și creație; definirea trăsăturilor caracteristice tradiționale ale produselor meșteșugărești contemporane luate sub observaţie (pe fiecare categorie de produse); definirea noilor elemente intervenite în practicarea meşteşugului respectiv sau în ornamentică şi cauzele lor; căile de transmitere — preluare a meşteşugului respectiv de creatori populari contemporani; definirea relaţiilor existente în trecut şi azi între confecţionarea produselor meşteşugăreşti şi anumite obiceiuri familiale şi sociale; definirea raporturilor dintre producătorul actual (meşteşugar) şi consumator, ce anume determină în zilele noastre noi cerinţe; raportul dintre artizanat şi dezvoltarea meşteşugului creatorului popular actual; mutaţiile survenite în raportul utilitar-estetic la consumatorul de azi şi cauzele acestor mutaţii; definirea rolului instituţiilor de cultură în acest proces.

Desigur că sfera tematică a acestei cercetări ar putea fi extinsă şi s-ar putea adăuga şi probleme privind întreaga creaţie populară. Am circumscris însă cercetarea într-un cadru foarte precis pentru a putea realiza în răstimp scurt scopul propus. În această cercetare se urmăreşte cunoaşterea, pe bază de cercetare concretă, a procesului actual de valorificare a tradiţiei în viaţa şi cultura poporului nostru, definirea *căilor de integrare* a elementelor autentice tradiţionale în cultura populară contemporană, stabilirea modalităţilor de influenţare atît asupra cerinţelor consumatorului, cît şi asupra creaţiei actuale a creatorului popular prin instituţiile de cultură şi mijloacele moderne de comunicaţie cu masele.

Ca rezultat final al cercetării se va încerca să se desprindă semnificaţii teoretice privind tendinţele actuale ale evoluţiei diverselor categorii de meşteşuguri în ţară noastră, ale fenomenului de integrare a elementelor culturii populare tradiţionale în cultura socialistă, precum şi anumite consideraţii cu caracter aplicativ. Cercetarea avînd un caracter experimental, se vor aduce, pe parcurs, unele corective ce se vor considera necesare.

Şi în această cercetare, ca de altfel în genere în studierea fenomenelor etnografice contemporane, se ridică unele probleme de metodologie şi tehnică a cercetării ce se cer a fi rezolvate. Dată fiind cercetarea concretă, metodele şi tehnicile de lucru nu pot fi considerate nici ,,pur etnografice'' şi nici ,,pur sociologice''. În aceste investigaţii cercetătorul este obligat să reunească o seamă de tehnici aplicate în cercetarea concretă de diverse discipline; dacă interferenţa tehnicilor de lucru poate apărea ca inevitabilă, unghiurile şi scopurile urmărite sînt însă, aşa cum am mai subliniat, proprii fiecărei discipline.

În cercetarea concretă a fenomenelor etnografice actuale se impune examinarea în chip diferenţiat a aceloraşi fenomene chiar în cadrul unei singure cercetări. Astfel, observaţia directă îşi menţine însemnătatea, dar nu este definitorie pentru culegerea de date semnificative în legătură cu procesul actual al evoluţiei fenomenelor de cultură materială şi spirituală.

În anumite situaţii, observaţia directă va constitui *numai punctul de plecare pentru desfăşurarea cercetării*, deşi ea reprezintă în fapt şi o etapă *concluzivă* asupra stadiului actual al unui fenomen sau altul de cultură populară. Un exemplu în acest sens îl poate constitui tema menţionată privind valorificarea tradiţiei în produsele meşteşugăreşti contemporane.

Cercetarea acestei teme trebuie începută, după opinia noastră, cu studierea concretă a unui tîrg anual, de mai mari proporţii, unde cu acest prilej se adună meşteşugari din cele mai felurite profesii, diverşi creatori populari, artizani, dintr-o arie geografică mult mai întinsă decît zona etnografică propriu-zisă unde se desfăşoară respectivul tîrg. Aici se pot urmări, pe bază de observaţie directă, produsele fiecărei categorii de meşteşuguri, reacţia consumatorului faţă de ele, atitudinea şi învăţămintele pe care le trage meşteşugarul, rolul instituţiilor de îndrumare a creaţiei populare. Desigur că tîrgul reprezintă totodată şi o etapă concluzivă pentru cunoaşterea circulaţiei fiecărei categorii de bunuri, iar gradul de desfacere al produselor va fi unul din indicii importanţi de măsurare a relaţiei consumator-creator popular.

Dar pentru elucidarea problemelor urmărite, cercetarea abia începe o dată cu tîrgul. Ea necesită să fie continuată la diverse categorii de oameni din zona cercetată : mai întîi de toate la meşteşugarii înşişi, la vînzătorii de produse meşteşugăreşti, apoi la diferitele categorii de consumatori — tineri, adulţi, bătrîni, ţărani,muncitori, intelectuali, funcţionari, săteni, orăşeni, ca şi la lucrători din domeniul instituţiilor culturale, locale şi centrale, care se ocupă cu îndrumarea şi orientarea creaţiei populare contemporane.

Complexitatea concretă a fenomenelor legate de procesul de transmitere-preluare a tradiţiei meşteşugăreşti, de încercările creatoare de a realiza obiecte care să satisfacă exigenţele cumpărătorului actual din întreaga zonă unde se desfac asemenea produse, ca şi fixarea cadrului de mutaţii survenite între utilitar şi estetic la creatorul şi consumatorul bunurilor de cultură, impun efectuarea unei cercetări complexe staţionare zonale, în decursul căreia să se poată aduna materialele faptice necesare. Or, în acest caz, încă în cursul desfăşurării tîrgului se impune să se stabilească un anume număr de informatori cu care urmează să se lucreze pentru a acoperi tematic zonele unde s-au confecţionat produsele desfăcute la tîrg, ca şi zonele de circulaţie actuală a acestor bunuri de cultură.

Modalităţile de confecţionare a produselor pot fi astfel examinate simultan cu modalităţile de folosire a acestor produse, stabilindu-se în acest mod, pe bază de material faptic bogat, conţinutul relaţiilor dintre producătorul de bunuri culturale şi consumator, ceea ce va conduce la aprofundarea substanţială a problematicii urmărite.

Aşadar, sub raportul metodelor de lucru, observaţia directă, pentru o asemenea tematică, trebuie îmbinată cu interviul, înregistrarea pe bandă de magnetofon, filmarea şi în ultimă instanţă şi cu fotografierea. Rămîne de stabilit încă în ce măsură necesită a fi aplicată în efectuarea unei asemenea cercetări metoda statistică. Este de la sine înţeles că fixarea cu multă exactitate a tuturor meşteşugarilor veniţi la tîrg, cu categoriile lor de produse, înseamnă şi o aplicare a statisticii. Opinia noastră este că pentru cercetarea etnografică a fenomenelor contemporane aplicarea metodei statistice capătă ponderea cuvenită în măsura în care mai există elemente tradiţionale ce se pot încă studia ca fenomene de masă.

Integrarea temporară a cercetătorului în viaţa colectivităţii pe care o studiază — care în urmă cu decenii se putea face cu uşurinţă în cazurile cînd se studiau cu precădere aspecte tradiţionale de trai şi cultură — îşi mai menţine şi azi utilitatea ca metodă de lucru dacă cercetarea vizează fenomene de masă contemporane şi dacă ea se realizează în cadrul unei cercetări etnografice complexe, cu caracter staţionar.

Cercetările de etnografie aplicată, pentru iniţierea şi dezvoltarea cărora militám, pot şi trebuie să aducă o substanţială contribuţie la însăşi dezvoltarea culturii populare actuale pe multiple planuri : al cercetărilor teoretice, prin definirea tendinţelor contemporane ale evoluţiei culturii materiale şi spirituale a poporului nostru, precum şi al laturii aplicative a rezultatelor, prin determinarea unor măsuri pentru stimularea acestui proces. Aceste cercetări vor constitui o pîrghie importantă şi pentru îmbogăţirea patrimoniului cultural al muzeelor noastre. Considerăm că este necesară întreprinderea unei acţiuni pe plan naţional de semnalare către muzeele etnografice, republicane sau judeţene, a tuturor obiectelor reprezentative ale culturii noastre populare.

Sîntem într-o etapă cînd eforturile etnografilor, indiferent de instituţia în cadrul căreia îşi desfăşoară activitatea — institute de cercetare ştiinţifică, muzee, instituţii de cultură, învăţămînt etc. —, trebuie reunite pentru a contribui în mod activ la mersul contemporan al culturii noastre populare. În acest fel, ştiinţa etnografică îşi va aduce contribuţia la cunoaşterea esenţei procesului actual al evoluţiei culturii, la dezvoltarea mişcării artistice de amatori, la formarea gustului estetic al maselor, la procesul de culturalizare al maselor, la definirea măsurilor privind activitatea instituţiilor de cultură de la sate şi oraşe.

LA RECHERCHE DES PHÉNOMÈNES ETHNOGRAPHIQUES CONTEMPORAINS

La nécessité de la recherche concrète des phénomènes contemporains de la culture matérielle et spirituelle est actuellement soumise à une analyse multilatérale ; les problèmes concernant ces phénomènes constituent un vaste terrain pour l'échange d'opinions entre les spécialistes de nombreux pays.

L'auteur souligne le fait que le processus de l'intégration des valeurs de la culture populaire traditionnelle dans la culture de la société contemporaine et, en général, le processus actuel de l'évolution de la culture populaire doit être examiné non seulement sous rapport théorique mais aussi en vue de savoir répondre à certains problèmes de l'action culturelle. En démontrant qu'à présent les recherches de l'ethnographie roumaine suivent encore dans une bonne mesure la ligne de l'ethnographie traditionnelle, l'auteur fait ressortir le processus du passage de l'ancien au nouveau dans la culture populaire roumaine et milite pour le lancement et le développement des recherches d'ethnographie appliquée.

Tout en soulignant l'importance des recherches interdisciplinaires, on examine en détail les rapports de l'ethnographie avec des disciplines apparentées, et surtout avec la sociologie ; on précise que dans les recherches sur l'évolution du phénomène culturel contemporain de masse se rencontrent les préoccupations de plusieurs disciplines, mais que chaque

discipline maintient ses tâches pour la connaissance et ses propres vues dans les recherches.

On passe ensuite à l'exposé des principes, du but et de la méthodologie dont on a pris l'initiative cette même année sur le thème de la mise en valeur de la tradition pour les produits artisanaux contemporains. On poursuit, sur la base de recherches concrètes, la connaissance du processus actuel de valorisation de la tradition dans la vie et la culture du peuple, la définition des voies d'intégration des éléments authentiques traditionnels dans la culture populaire contemporaine, l'établissement des modalités d'influence tant sur les demandes des consommateurs, que sur la création actuelle du créateur populaire, par des institutions culturelles et par les moyens modernes de communication de masse.

DE LA „KISSAR” LA „SEMSEMIYA”
(TRADIŢIE ŞI INOVAŢIE ÎN MUZICA POPULARĂ DIN EGIPT)*

TIBERIU ALEXANDRU

Ocupîndu-se de „kissar”, sau „lira etiopiană”, Guillaume André Villoteau, specialistul în muzică al expediţiei de învăţaţi trimisă de Bonaparte în Egipt [1] — „surprinzătorul Villoteau”, cum îl califică Brăiloiu—, nu s-a putut opri să nu facă o paralelă cu vechea liră elină.

Instrumentul este aidoma cu cel descris de Homer în *Imn lui Mercur* : În preajma locuinţei sale, Mercur a dat peste o broască ţestoasă care păşea agale. S-a gîndit să facă din ea un lucru folositor. A dus-o acasă, i-a golit ţeasta de măruntaie, a curăţat-o şi a acoperit-o cu o piele pe care a legat-o strîns cu tendoane de bou. A introdus în ea două braţe cărora le-a potrivit un jug şi a întins pe deasupra şapte coarde din maţ de oaie. Odată lucrarea împlinită, a făcut să răsune strunele ciupindu-le cu un plectru şi atingîndu-le uşor cu mîna în partea opusă. A răsunat de îndată un cîntec plin de farmec.

Instrumentul pe care Villoteau l-a găsit în mîna unui băştinaş din Egiptul de Sus, servitor al consulului veneţian din Alexandria, era aproape la fel, doar că în locul unei carapace de ţestoasă avea o strachină din lemn de arţar, iar în loc de şapte strune nu avea decît cinci. Gura străchinii era acoperită cu o piele întinsă, strîns legată jur împrejur cu o reţea din tendoane de bou, prinse de o legătură care înconjura dosul străchinii. În membrana din piele — faţa instrumentului — erau tăiate cîteva găuri de rezonanţă de forme diferite. Trebuie că pielea a fost crudă sau bine muiată cînd a fost întinsă, scrie Villoteau, deoarece proeminenţele celor două braţe — şi ele din lemn de arţar — trecute pe sub membrană şi unite în partea inferioară a cutiei erau perfect mulate, încît faţa apărea brăzdată de două umflături, corespunzînd profilului celor două braţe. De jugul transversal, de asemenea din lemn de arţar,

---

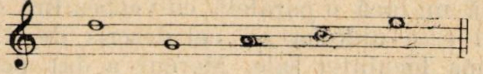
* Comunicare la a IV-a sesiune ştiinţifică a cadrelor didactice a Conservatorului „Ciprian Porumbescu” din Bucureşti, închinată celei de a 25-a aniversări a eliberării României (20 mai 1969).

[1] *Du Kissar, ou de la lyre éthiopienne*, în cuprinsul studiului : *Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux*, din *Description de l'Égypte ou recueil des observations et des recherches qui ont été faites en Égypte pendant l'expédition de l'armée française*, Seconde édition, Tome XIII, Paris, C. L. F. Panckouke, 1823, p. 365—375.

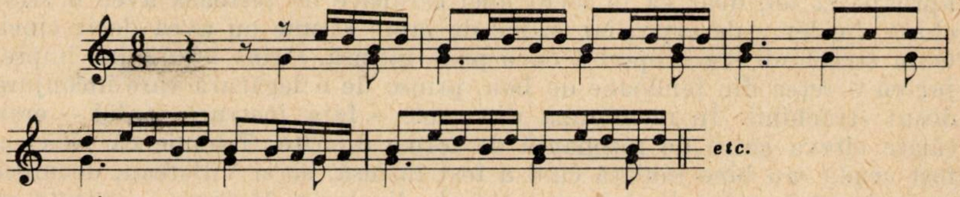
Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 451—460, Bucureşti, 1970

care unea extremitățile superioare ale celor două brațe, erau prinse cinci coarde din maț de cămilă, împletite în jurul unor inele din fîșii de pînză, strîns legate în jurul jugului și totuși mobile, spre a asigura acordajul. Acestea, distribuite la o distanță aproape egală unele de altele, în partea de mijloc a jugului, ocupau cam o treime din lungimea sa totală. O curea slobodă era prinsă cu un capăt, printr-o cheutoare, de un braț, și cu celălalt de a doilea braț, în partea din spate a instrumentului. Această curea, care luneca în voie pe cele două brațe, slujea să sprijine dosul mîinii stîngi a instrumentului, mîna cu care acesta atingea coardele (o curea asemănătoare, scrie Villoteau, avea și lira lui Apollo, descrisă de Tibul). Drept plectru se întrebuința o bucată de piele groasă, legată cu o sfoară de brațul din dreapta, ca să nu se piardă.

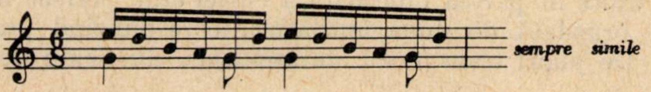
Acordajul pentatonic anhemitonic al celor cinci strune l-a uimit peste fire pe învățatul francez. Bănuind o simplă întîmplare, a dezacordat instrumentul și i-a cerut informatorului să-l acordeze la loc. Închipuindu-și că străinii își bat joc de el, nubianul era gata să plece. A trebuit să-l îmbuneze cu cîțiva gologani. Acordată din nou, lira dădea exact aceeași serie pentatonică, după notarea lui Villoteau :



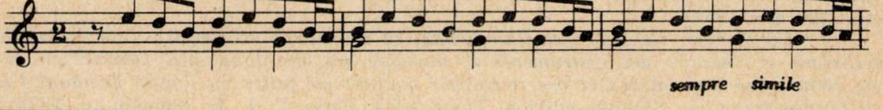
Tehnica de execuție era simplă : instrumentul era așezat cu brațul din dreapta pe coapsa stîngă a muzicantului, aproape de abdomen, cînd acesta ședea, sau sprijinit de pîntece cînd stătea în picioare. Cu degetele brațului stîng, trecut între curea și strune, le atingea ușor, în partea lor superioară, dobîndind formule alcătuite după bunul plac, de durata unui timp sau unei măsuri, în vreme ce cu dreapta lovea tare cu plectrul toate coardele deodată, în partea lor inferioară, marcînd timpii ritmului. În altă parte a lucrării sale [2] Villoteau notează cîteva formule, repetate într-o manieră ostinato :



sau



ori

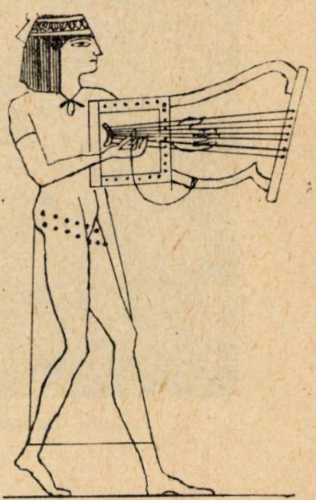


---

[2] *De l'état actuel de l'art musical en Égypte ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays,* în *Description de l'Égypte,* Seconde édition, Tome XIV, Paris, C. L. F. Panckouke, 1826, p. 260—266.

În zilele noastre acest instrument este răspîndit în Egiptul de Sus (regiunea Assuan). Îl folosesc, în egală măsură, nubienii, bașarinii, arabii și egiptenii. I se spune îndeobște „tambūr” sau „tambūra”. Stăruie încă — e drept, foarte rar — și termenul întîlnit de Villoteau: „kissar”, a cărui etimologie de la grecescul κιθάρα nu este lipsită de interes. Villoteau ne învață că egiptenii îi spuneau: „qytârah barbaryeh”, adică chitara barbarilor, cum îi numesc pe nubieni. Rubedenii ale acestei străvechi lire se găsesc așijderea la popoarele vecine din Sudan și Etiopia, sub denumiri diferite: „kerār”, „besinkob”, „guisarke”, „nzirā” ș.a.

Instrumentul este neîndoios foarte vechi. Un înaintaș al lui, îndepărtat în timp, poate fi văzut pe vechile monumente faraonice. Nu putem ști dacă lira egipteană contemporană este urmașa directă a acestuia sau dacă are altă obîrșie, cu atît mai mult cu cît toate lirele pe care le-am întîlnit în cercetările pe care le-am întreprins la fața locului între anii 1965—1967 și în anul 1970 sînt lire simetrice, în vreme ce străvechea liră faraonică este asimetrică (*schiefe Leier* — spune Sachs[3]), adică cu unul din brațe mai lung și jugul oarecum pieziș[4]. Ea are o cutie de rezonanță rectangulară și cinci, șapte, opt, zece sau douăsprezece coarde[5]. Cu toate acestea, lira asimetrică faraonică, a cărei apariție în reprezentările de pe monumente coincide cu domnia faraonului Amenemhêt al II-lea din a XII-a dinastie (1938—1904 î.e.n.)[6], prezintă în destule cazuri nu simple analogii, ci de-a dreptul identități cu cea din zilele noastre: același dispozitiv de prindere (și acordare) a coardelor prin inele și aceeași tehnică de execuție: atingerea cu degetele a coardelor în partea lor posterioară superioară și concomitenta lor lovire cu un plectru în partea lor inferioară, în fața cutiei de rezonanță. Găsim uneori pînă și sfoara care leagă plectrul de brațul din



1. Tambur faraonic (după F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique*, vol. I, Paris, 1869, p. 278).

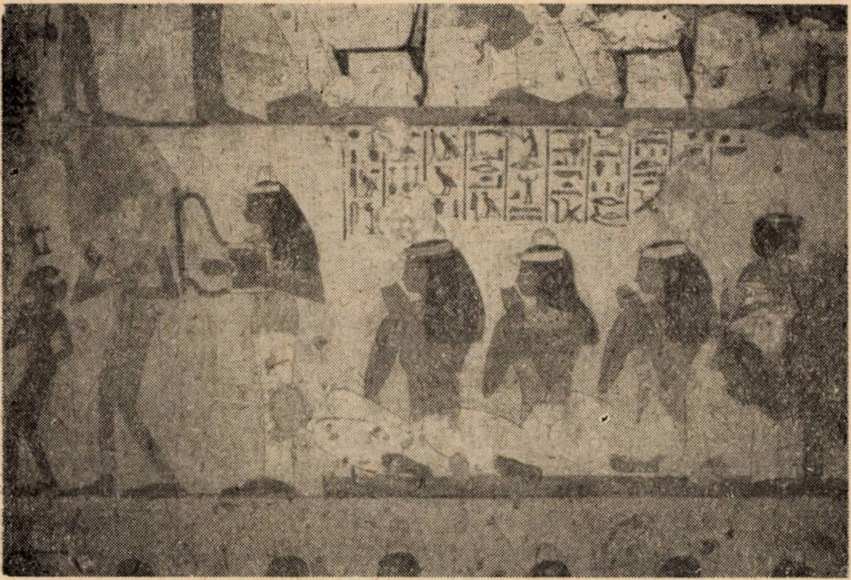
---

[3] *Geist und Werden der Musikinstrumente*, Berlin, D. Reimer, 1929, p. 160—163.

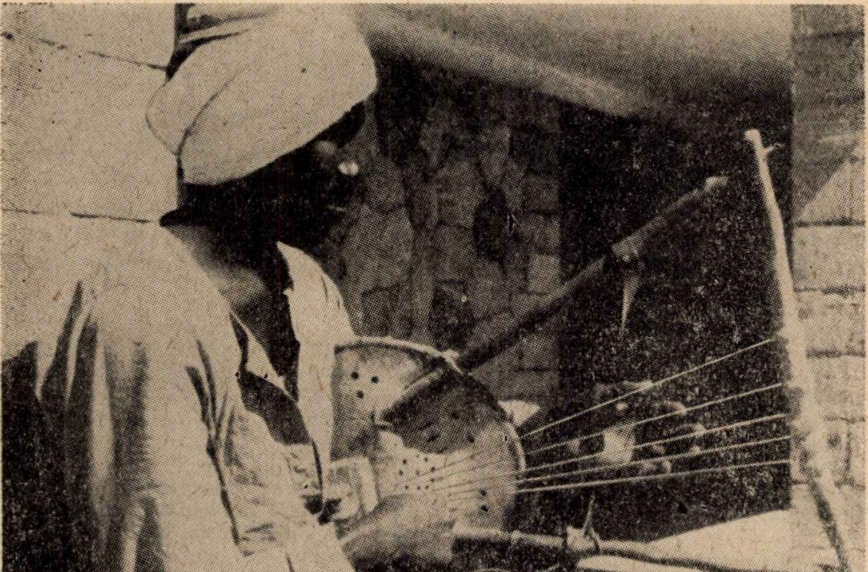
[4] Din măsurătorile amănunțite ale lui Villoteau reiese că „kissarul” cercetat de el avea brațele ușor asimetrice: cel din dreapta măsura 650 mm, iar cel din stînga 674 mm.

[5] F. J. Fétis, *Histoire générale de la musique depuis les temps les plus anciens jusqu'à nos jours*, Tome premier, Paris, Firmin Didot Frères, 1896, p. 278.

[6] Hans Hickmann, *Court historique de la musique dans l'Égypte ancienne. Considérations generales*, în volumul aceluiași: *Le métier de musicien au temps des Pharaons*, Le Caire Editions des „Cahiers d'Histoire Egyptienne”, 1954, p. 325. În timpul lui Ramses al II-lea din a XIX-a dinastie (1298—1232 î.e.n.) apare și o liră simetrică cu cutie de rezonanță rectangulară și multe coarde (*ibidem*, p. 327), pe care sîrguinciosul egiptolog german o pune în legătură cu lirele de obîrșie sumeriană sau babiloniană. Vezi volumul acestuia: *Ägypten* din seria *Musikgeschichte in Bilder*, scoasă de Heinrich Besseler și Max Schneider, Band II, *Musik des Altertums*, Lieferung 1, Leipzig, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1961, p. 34—35. Urmașa probabilă a acestei lire cu multe coarde este marea „baganna” etiopiană, și ea cu cutie de rezonanță rectangulară, cu brațele cînd drepte, cînd oblice. Vezi André Schaeffner, *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*, Paris, Payot, 1936, p. 204—211.



2. Tambur faraonic (Pictură murală din mormîntul lui Kere-Seneb).
Foto: T. Alexandru.



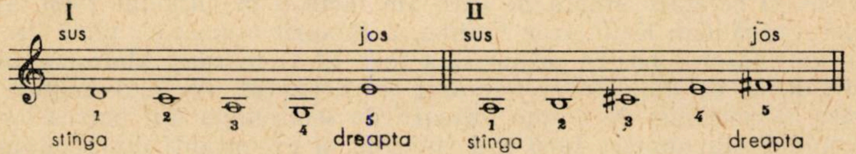
3. Nubian din Egiptul de Sus (Assuan) cu tambur.
Foto: T. Alexandru.

dreapta ! Adăugăm că şi poziţia în care era ţinut odinioară instrumentul este aceeaşi şi astăzi.

Este fără rost să reluăm aici discuţia controversată asupra obîrşiei şi filiaţiei celor două tipuri de liră (simetrică şi asimetrică) ori disputa privitoare la kithara şi lira elină. Ceea ce se poate reţine din examinarea documentelor existente este faptul indiscutabil că avem de-a face cu instrumente îndeaproape înrudite, atît în ceea ce priveşte construcţia, cît şi în ceea ce priveşte tehnica de execuţie.

Deşi s-au scurs 180 de ani de la cercetarea lui Villoteau, lirele de azi ale Egiptului de Sus nu diferă decît prea puţin. În toate cazurile pe care le-am întîlnit, cutia de rezonanţă era făcută dintr-o strachină de metal, care se pare că a înlocuit cu totul pe cea din lemn. La un instrument, foarte deteriorat, şi faţa era din tablă. Altă noutate : coardele de maţ au fost înlocuite peste tot cu coarde de metal.

Cele cinci strune sînt întinse pe un căluş aşezat pe tabla de armonie, puţin dedesubtul centrului. Drept căluş găsim, de cele mai multe ori, un mosor de aţă de cusut, cu partea care vine aşezată pe faţa instrumentului retezată. Acordajul reprezintă aceeaşi serie pentatonică anhemitonică ca cea indicată de Villoteau, doar că succesiunea celor cinci trepte diferă [7]. Se întîlnesc îndeobşte două variante (cea dintîi mai frecventă) [8] :



Coardele sînt atinse cu mîna stîngă, fiecare de cîte un deget, şi anume de sus în jos, avînd în vedere poziţia instrumentului, respectiv de la stînga spre dreapta : degetul mare (1), arătătorul (2), mijlociul (3), inelarul (4) şi degetul mic (5). Muzicantul astupă cu degetele coardele, lăsînd liberă doar pe cea care trebuie să răsune. Astupînd-o pe aceasta, eliberează alta, obţinînd un nou sunet, şi astfel, rînd pe rînd, alternativ, după nevoia melodiei pe care o interpretează. Unii executanţi obişnuiesc să şi ciupească, cînd şi cînd, unele strune, îndeobşte cu degetul mare struna care-i revine (dar şi cu celelalte degete strunele respective : mai ales cu degetul mic şi mijlociu). Ca şi în descrierea lui Villoteau, coardele sînt concomitent ciupite, toate deodată, în partea lor inferioară, cu un plectru de piele. Trebuie precizat că strunele pe care se aplică degetele nu intră în vibraţie în chip firesc, ca cele lăsate să sune liber. Ele alcătuiesc un acompaniament ritmic fără o sonoritate definită[9]. Formulele melodice obținute cu mîna stîngă, punctate din cînd în cînd, în ritmul cîntării, prin lovirea mai puternică a coardelor cu plectrul, se repetă într-o manieră oarecum ostinato, constituind un fundal sonor pe care se desfășoară cîntecul, într-o eterofonie particulară. Organizarea lor melodică împrumută motive din cîntarea pe care instrumentul o acompaniază. Întotdeauna tamburul acompaniază vocea. El începe prin a cînta un preludiu, după care susține tot timpul glasul. Cînd și cînd rămîne singur spre a cînta scurte interludii, iar uneori, la finele cîntării, execută singur un fel de postludiu.

---

[7] Nu este exclus să se întîlnească, într-o cercetare exhaustivă, şi succesiunea notată de învăţatul francez.

[8] În mai 1970, la o cercetare în Abu-Simbel (guvernoratul Assuan) am întîlnit la un nubian, de fel din satul Ballanah (Nubia), şi o serie prepentatonică ditonică : *sol*, *la*, *do diez*^{1} (intonat ceva mai jos) şi *re*^{1}. Informatorul nu era însă sigur pe acordaj : o dată a dublat sunetul *re*^{1}, repartizîndu-l la coardele extreme, iar altă dată sunetul *do diez*^{1}, repartizat la prima coardă (de sus) şi la a patra !

O perspectivă asupra unei perioade istorice de peste 3 900 de ani ne arată neschimate : a) dispozitivele de prindere (și acordare) a strunelor, b) poziția instrumentului în decursul cîntatului și c) tehnica de execuție. Față de instrumentul descoperit acum 180 de ani de Villoteau, însemnăm prea puține inovații : strachină de tablă în locul străchinii de lemn și strune de metal în locul strunelor din maț.

Iată însă că ceea ce nu au săvîrșit aproape patru milenii au înfăptuit ultimele trei decenii ! Este vorba de „semsemiya", o înnoire a străvechiului kissar.

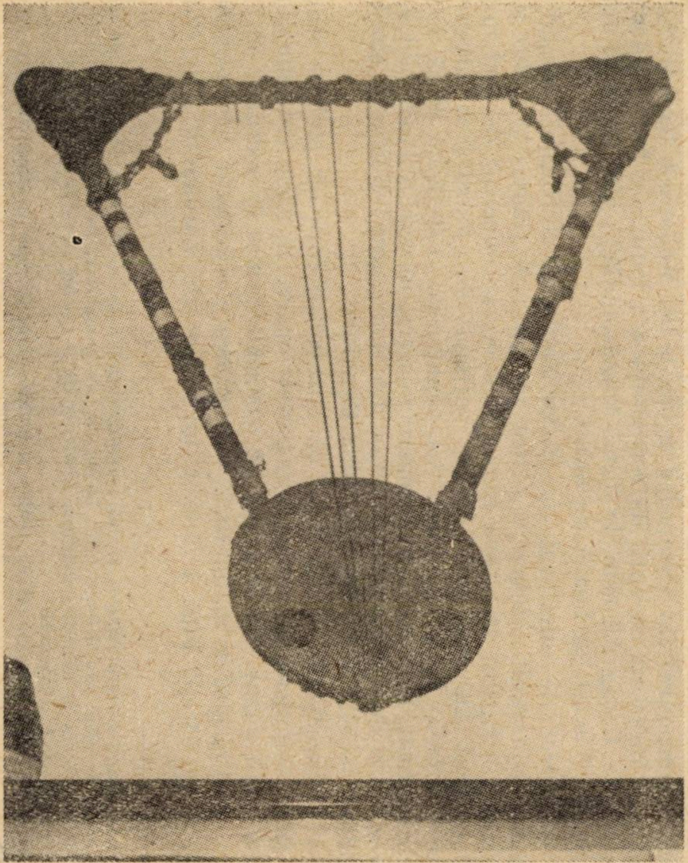
Pentru multă lume, adesea și pentru localnici, semsemiya este un instrument propriu zonei Canalului de Suez, moștenit din vremuri imemoriale. O cercetare atentă pe care am făcut-o în vara lui 1966, ajutat de asistentul meu Emil Azer Wahba, a lămurit obîrșia ei, plină de interes. Informatorul nostru principal a fost El Demerdaș Abdes-Salam, în vîrstă de 50 de ani, lăutar (cîntăreț și executant din semsemiya), conducătorul celei mai de seamă formații de semsemiya din partea locului. Ansamblul său număra încă trei cîntăreți și executanți din semsemiya : Mohamed Kamal Morsi Mohamed, 47 de ani, Ali Farag Ali, 43 de ani, Ibrahim Sayed Khalaf, 55 de ani, și pe Hassan Yussef el Așri, 37 de ani, cîntăreț și executant din „darabukka" (o tobă cu corpul din lut ars în formă de pîlnie, cu gîtul foarte larg, cu gura acoperită de o membrană foarte subțire, bătută cu amîndouă mîinile), toți de fel din Port Said. Cîntau de mulți ani împreună. La început semiprofesioniști, au devenit cu vremea muzicanți de meserie.

Semsemiya derivă din tamburul Egiptului de Sus, adus în Port Said de un muzicant nubian, pe nume Abdallah Kabàrbar, mort prin 1961 în etate de vreo 80 de ani. Lăutarii noștri îi poartă o amintire pioasă. Unul dintre ei a scos din portofel o fotografie îngălbenită de vreme a nubianului și mi-a arătat-o, mărturisind că o păstrează cu sfințenie, de vreme ce îl consideră învățătorul lor în ale muzicii.

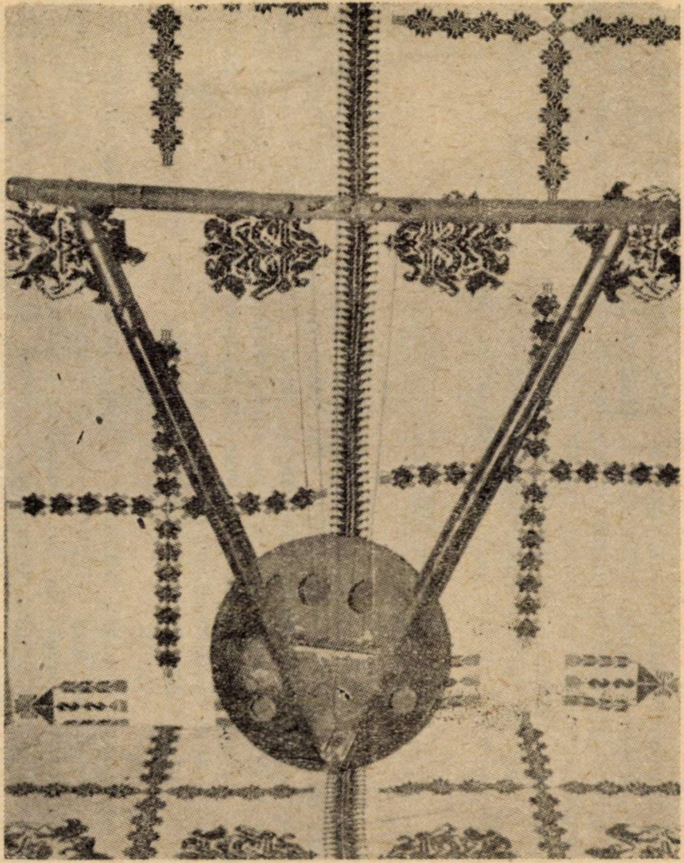
Demerdaș și tovarășii săi cîntau la început din gură, acompaniați de tamburul lui Kabàrbar. S-au gîndit să perfecționeze instrumentul

---

[9] Din examinarea reprezentărilor de pe străvechile monumente reiese că aceeași tehnică era folosită și în Antichitate, atît în Egipt, cît și în Grecia. Vezi în acest sens : Hans Hickmann, Charles Grégoire Duc de Mecklembourg, *Catalogue d'enregistrements de musique folklorique égyptienne, Précédé d'un rapport préliminaire sur les traces de l'art musical pharaonique dans la mélopée de la Vallée du Nil, Avec 116 planches et figures, et 13 documents sonores sur disque*, Collection d'études musicologiques, Sammlung Musikwissenschaftlicher Abhandlungen, 37° volume, Strasbourg/Baden-Baden, 1958, Édition P. H. Heitz/Verlag Heitz GMBH, p. 16–17.

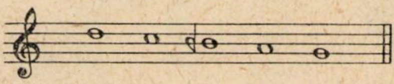


4. Tambūr (Muzeul Institutului de folclor din Cairo). Foto: T. Alexandru.



5. Semsemiya (Muzeul Institutului de folclor din Cairo). Foto: T. Alexandru.

spre a-l face mai bun şi mai potrivit cîntărilor din partea locului. S-au aşternut pe treabă prin 1938—1939. Găsind incomode inelele de pînză care asigurau anevoie tensiunea strunelor, le-au înlocuit cu cuie de „ud" (rubedenia orientală a cobzei noastre), în care scop au perforat cinci găuri în jug. Strunele de maţ le-au înlocuit cu coarde din metal. Au părăsit acordajul pentatonic original, nepotrivit intonaţiilor folclorului local, înlocuindu-l cu un pentacord cu terţa neutrală[10] :



Au îmbunătăţit totodată tehnica de execuţie : ciupesc deodată cu plectrul coardele blocate de cele cinci degete ale mîinii stîngi, ridicînd doar degetul a cărui coardă trebuie să sune. Toate melodiile sînt cîntate pe coarde libere, degajate rînd pe rînd, după cum porunceşte desenul melodic. Plectrul ciupeşte coardele în maniera mandolinei. (Sunetele semsemiyei sînt de altminteri foarte asemănătoare cu ale instrumentelor de acest gen.) Urmare acordajului, melodiile sînt riguros mărginite la ambitusul unei cvinte.

Cutia de rezonanţă au făcut-o mai mică decît a tamburului de la care au plecat. De aici — spun ei — şi numele pe care l-au dat instrumentului, împrumutat de la „semsem", adică susan, folosit în mod curent pentru a exprima ceva mic şi gingaş. O fetiţă este numită bunăoară „mi sem semeh". („Semsemiya" este totodată turtiţa de susan cu zahăr vîndută de negustorii de dulciuri.) La unele instrumente au păstrat forma rotundă a cutiei de rezonanţă, făcută din tablă şi membrana de piele (semsemiya lui Demerdaş şi cea a lui Mohamed Kamal)[11] ; pe altele le-au înzestrat cu cutii de rezonanţă din lemn, de forme diferite : cea a lui Ali Farag Ali este de formă trapezoidală[12], iar cea a lui Ibrahim Sayed Khalaf, în formă de inimă.

Remarcat de amatorul de folclor Zakharia el Hegaui, grupul lui Demerdaş a devenit celebru : a cîntat în repetate rînduri la radio şi la televiziune, a figurat în cîteva filme artistice, a concertat de mai multe ori în cadrul Ansamblului folcloric naţional din Cairo şi a întreprins turnee în diferite oraşe ale ţării. S-a popularizat o dată cu cîntările lor şi instrumentul. În momentul culegerii noastre, numai în Port Said erau patru grupuri de amatori care cîntau din semsemiya ! Formaţii similare funcţionau în alte localităţi din zona Canalului.

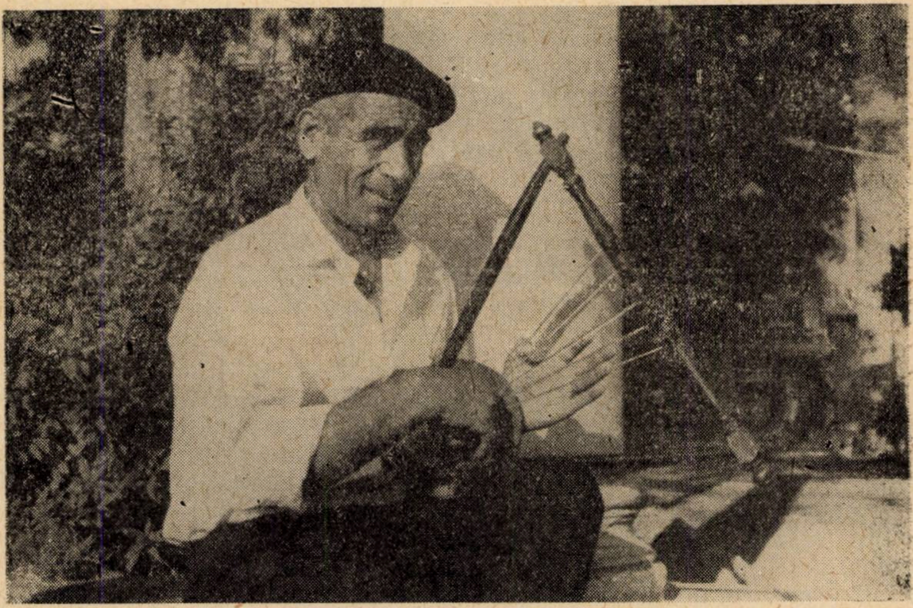
Este interesant de observat că muzicanţii care au preluat semsemiya sînt preocupaţi de continua ei perfecţionare. În mîna unui muzicant din Suez am văzut o semsemiya cu coardele prinse şi acordate cu ajutorul a cinci maşini de mandolină. Pentru braţe a adoptat forma curbată a lirei eline. Drept faţă a folosit un capac de automobil „De Soto"

---

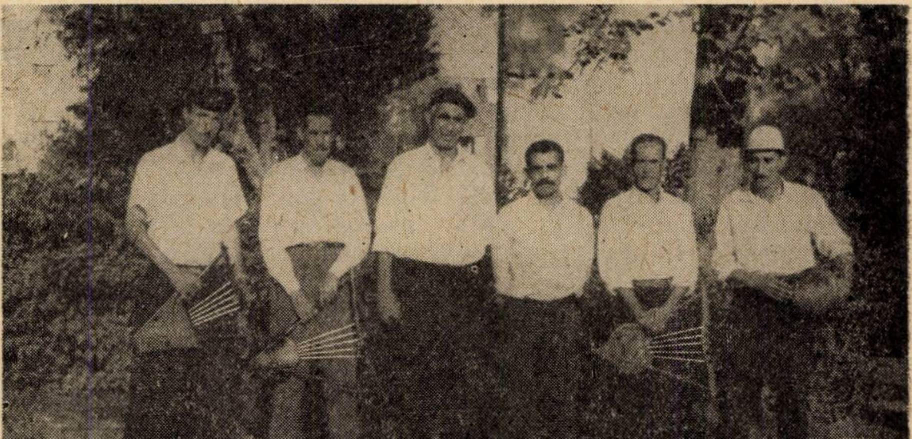
[10] Acordajul nu era riguros acelaşi : el prezenta mici deosebiri de intonaţie de la un instrumentist la altul sau diferea uşor, la acelaşi instrumentist, de la o dată la alta.

[11] Un instrument aflat în păstrarea Institutului de folclor din Cairo are drept fund un capac de automobil „Plymouth".

[12] Formă inspirată evident de vechea liră faraonică, de care muzicanţii noştri au cunoştinţă.



6. El. Demerdaş Abdes-Salam cu semsemiya sa. Foto: T. Alexandru.



7. Grupul lui El Demerdaş Abdes-Salam din Port Said (În centru, folcloristul egiptean Emil Azer Wahba). Foto: T. Alexandru.

turtit și fixat cu ținte de un cerc de lemn, iar drept fund un abajur metalic de lampă electrică, cu gura respectivă de la mijloc păstrată în chip de deschizătură de rezonanță!

Am constatat că semsemiya place foarte mult, ceea ce înlesnește răspîndirea ei și în alte ținuturi ale țării. Este totodată de crezut că înnoirile nu se vor opri la cele pe care le-am consemnat aci. Ce se va mai întîmpla cu ea? este o întrebare la care numai viitorul va putea răspunde.

DU « KISSAR » AU « SEMSEMIYA »

(TRADITION ET INNOVATION DANS LA MUSIQUE POPULAIRE DE L'ÉGYPTE)

Parmi les différents aspects étudiés au cours des recherches effectuées sur la musique populaire égyptienne l'auteur s'arrête à la présentation d'un seul instrument musical, dont l'évolution offre un cas intéressant du rapport entre la tradition et l'innovation. Il s'agit de l'instrument appelé « tambour », très répandu aujourd'hui en Haute-Egypte (région d'Assouan) et employé également par les Nubiens, Bacharins, Arabes et Egyptiens.

On précise dès l'abord que *l'instrument est très ancien*. Dans la plupart des cas — quoiqu'on ne puisse établir avec certitude une filiation directe — il laisse voir non seulement de simples analogies, mais des identités avec la très ancienne lyre représentée sur les monuments pharaoniques : a) le même dispositif de fixation (et accordage) des cordes ; b) le même jeu de mains pour se servir de l'instrument ; c) la même technique d'exécution. Ce qui diffère c'est la forme de la boîte de résonance, qui de rectangulaire est devenue ronde. Tout prouve une perpétuation de la tradition, durant une période historique de plus de 3.800 ans.

A partir de la description de cet instrument (connu autrefois sous la dénomination, aujourd'hui bien rare, de « kissar ») faite par G. A. Villoteau, il y a 180 ans, que le savant français considérait être pareil à l'ancienne lyre hellénique (dont parle Homère dans son *Hymne à Mercure*), l'auteur montre que la seule modification survenue entre-temps consiste dans la confection en métal des cordes et de la boîte de résonance, et dans l'ordre des sons de l'accordage pentatonique-anhémitonique des cinq cordes.

Un renouveau du « kissar », réalisé dans les dernières décennies, a donné la « semsemiya », à boîte de résonance plus petite et aux cordes fixées par des clous d'« oud » ; l'accordage en est devenu un pentacorde à tierce neutrale et la technique d'exécution y apparaît perfectionnée. Parce que la sonorité de l'instrument est agréable et les préoccupations pour l'amélioration de ses performances sont continuelles, on suppose que la suite des innovations suivra son cours.

DESPRE STILISTICA ORALITĂȚII CÎNTECELOR EPICE ROMÂNEȘTI

AL. I. AMZULESCU

Am schițat, cu alte prilejuri, descrierea modului obișnuit de desfășurare a cîntecului bătrînesc în tradiția folclorică vie[1]. Observațiile care urmează, menite să completeze considerațiile anterioare, se întemeiază pe transcrierea amănunțită a cîtorva sute de ,,texte'' poetice, variante de cîntece bătrînești în întregime înregistrate pe bandă de magnetofon între anii 1951 — 1965, din colecțiile Institutului de etnografie și folclor.

Reamintim, mai întîi, considerațiile lui N. Iorga despre ,,zicerea'' baladei. Cu geniala-i putere de intuiție fulgerătoare și de pitorească evocare, N. Iorga ne-a lăsat, negreșit, încă din 1910, cele mai alese rînduri care s-au scris vreodată despre importanța și valoarea expresivă a cîntecului ,,călăuz și tovarăș'' în întruchiparea vie a variantelor :

,,Balada se cîntă, sau, mai bine, se zice — scrie N. Iorga. *Zicerea* aceasta melodică [sublinierea autorului] e o recitare melodică. Putem spune că partea de cîntec întovărășește partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic —, o întreține, îndemnînd și încălzind pe «zicător», o adaugă și o preschimbă însă, prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul cu încetul.

O rimă prea netedă, repetată la fiecare pereche de versuri, ar fi o piedică. Prea s-ar cere mult de la acela care «zice», dacă ar fi să știe pe de rost atîtea balade. De fapt, sînt rime pe care le întîlnești în același cîntec dat de oameni deosebiți. Ele sînt niște cuceriri tehnice așa de însemnate, încît nu se pot uita lesne. Plac prea mult pentru a nu se opri în amintire. Și ele sînt de folos, ca niște puncte de orientare și regăsire.

Iar între dînsele se deapănă balada în sunetul încet, discret, umbrit al cîntecului, nu în saltul eroic al rimelor îndrăznețe, alunecînd de la un vers la altul pe forme comune verbale, care se pot înlocui cu cea mai mare ușurință. Cîntecul dă ritmul, el statornicește lungimea și felul versului ; peste rimele cele mai dese, care se preschimbă necontenit între

---

[1] Cf. *Istoria literaturii române*, I, Editura Academiei, București, 1964, p. 111—113, și *Balade populare românești*, I, Editura pentru literatură, București, 1964, p. 73—84.

Rev. Etn. Folc., tom. 15, nr. 6, p. 461—494, București, 1970

sine, povestea se desfășură, bine ritmată, potrivită pe deplin cu acel cîntec călăuz și tovarăș, care merge el înainte și face ce vrea din ce vine după dînsul; iar, din loc în loc, fulgeră o rimă rară, arătînd cîntărețului că nu s-a înșelat, că da, acesta e drumul cel bun, că, fără a merge tocmai pe tocmai în urmele înaintașilor săi, el a atins punctul care trebuia atins și de unde calea se lămurește mai departe" [2].

Balada fiind așadar în același timp *poezie*, dar și *cîntec*, ,,călăuz și tovarăș", prin condițiile sale constitutive, atît de subtil sesizate și evocate de N. Iorga, complexitatea naturii intime poetico-muzicale a cîntecului bătrînesc cere ca în transcrierea ,,textului" să nu putem face abstracție de ,,partea de cîntec", ba chiar obligă ca astăzi, cînd lucrul a devenit posibil, folcloristul, spre a fi consecvent cu natura specifică a obiectului cercetării sale, urmărind transcrierea fidelă a poeziei, să acorde în același timp o atenție corespunzătoare felului cum, în realitatea vie a tradiției, ,,partea de cîntec întovărășește partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic —, o întreține, îndemnînd și încălzind pe « zicător », o adaugă și o preschimbă însă, prin căldura creatoare care-l cuprinde pe acesta încetul cu încetul".

În acest sens pledează deslușit numeroase afirmații izvorînd din însuși mediul nativ al purtătorilor folclorului, care nu o dată subliniază cu tărie importanța organică, constitutivă a ,,zicerii" (în același timp poetice și muzicale), a recitativului epic, izbutind uneori să releve, în limbajul simplu, dar elocvent, al omului din popor, contribuția pe care muzica și ,,dicțiunea" ca atare o au în alcătuirea și desăvîrșirea creației populare tradiționale.

Dintre numeroasele mărturii de acest fel, deosebit de expresiv mi se pare comportamentul țăranului Nicolin P. Șteolea (Topai), în vîrstă de 48 de ani, din comuna Dăbuleni, județul Dolj (cu care am conclucrat în decembrie 1961). Pasionat de cîntece bătrînești, și recunoscut de săteni ca atare, N. Topai poseda în chip remarcabil aproape 20 de piese, pe care le-a învățat ,,di la bătrîni; din lăutari nu prea". La stăruința noastră de a lămuri, cît mai concret, proveniența repertoriului său, N. Topai răspunde cuprinzător: ,,Mai multe di la bunicu, Mărin Topai [decedat în 1935, în vîrstă de 80 de ani]. Cam di la iel le știu toate. Iera cojocar. Punea chielea peste mine ca s-o croiască și cînta... Și sara, cînd cusea; dimineața, mai denoapte, cînd lucra. Cînd am fost de 14—15 ani, le știam!". Sugestivă, pentru ceea ce reprezintă ,,școala" și exercițiul practic al deprinderii cîntecelor, e și această indicație a lui Topai: ,,Cînd ieram mic de 10 — 12 ani de zile, mă suia pe scaun și cîntam la petrecere, al'e bunicu!" [3]. Este, cum se vede, vorba de un cîntăreț amator, din afara mediului profesionist lăutăresc, țăran cîntăreț ocazional, înainte de toate pentru sine și pentru ai săi, la prilej de petreceri familiale, între rude și vecini. Aș adăuga că, deși posedă un repertoriu atît de întins (destul de greu de găsit chiar și în rîndurile lăutarilor din ultimele decenii), N. Topai nu excelează prin calități vocale native, fiind din acest punct de vedere destul de mediocru dotat. Cu toate acestea, deprinderea tradiţională de a-şi ,,zice” cîntecele sale exclusiv în formă cîntată e pentru N. Topai atît de adînc înrădăcinată, încît numai cu multă greutate şi împotriva voinţei sale se lasă supus experimentului, cînd culegătorul îi cere să debiteze recitat spre pildă ,,textul” variantei sale la *Dobrişan*[4]. La insistenţa culegătorului, N. Topai răspunde mai întîi, spiritual dar descumpănit, cu cuvintele : ,,Nu merge, dom'le, băsmit până n-oi avea o ţîr' de melodie la iel. Să-l încercăm să vedem dac-o ieşi. N-o ieşi, la o casă mare un geam spart, rămîne aşa!...”[5]. Remarcabil e însă mai ales faptul că, după ce a acceptat să înregistreze — experimental — textul recitat, ajungînd la versurile : *Are Oprişanu, are, / Are Oprişan ciobani, / Nu zîci că mi sîn' ciobani, / Zîci că-s neaoşi căpitani*, neputînd rezista impulsului său lăuntric, informatorul simte nevoia să repete ultimul vers *cîntat*, ca o clauzulă a strofei muzicale ! După care continuă să recite textul pînă la capăt.

---

[2] Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii românești*, ediția a II-a, I, București, 1925, p. 33—34.

[3] Cf. C.I.E.F., fișa informatorului N. Șteolea (Topai) din comuna Dăbuleni, județul Dolj.

Răspunsul lui N. Topai, insistînd asupra necesităţii pe care o resimte de a avea totdeauna ,,o ţîr' de melodie”, faptul că textul recitat îi pare informatorului ,,o casă mare [cu] un geam spart” şi mai cu seamă apariţia neaşteptată a versului cîntat răzleţ în cursul recitării sînt dovada peremptorie că, dincolo de deprinderea — am putea zice, mecanică — a cîntăreţului se află negreşit însăşi nevoia imperioasă a unităţii inseparabile dintre text şi zicerea muzicală. (De altfel, acceptînd cu greutate experimentul recitării silite, informatorul, care în mod obişnuit e în stare să depene cu multă uşurinţă repertoriul său cîntat, se arată şovăielnic, vădit stingherit de o altă cerinţă, cînd afirmă : ,,Să-l încercăm să vedem dac-o ieşi”.)

Fenomenul relatat e departe de a fi un caz izolat. S-ar putea cita nenumărate alte mărturii şi observaţii, adunate în cursul anilor în documentele arhivei Institutului de etnografie şi folclor, din care rezultă că, tocmai pentru cei mai buni păstrători şi interpreţi de cîntec epic, *text* şi *melodie* alcătuiesc un tot inseparabil. Trăind puternic, în virtutea tradiţiei, îngemănarea strînsă în zicerea orală a textului cu melodia şi neputîndu-se mişca cu uşurinţă decît pe firul naraţiunii în mod firesc cîntate, spre a-şi putea actualiza cunoştinţele, aceştia se văd adesea siliţi să înceapă fie fluierînd, fredonînd sau lălăind discret, fie ,,sprijinindu-se” pe vioară (sau pe instrumentul cu care sînt deprinşi să zică). De aceea observaţia concretizată de N. Iorga, cu şase decenii în urmă, oglindeşte pe deplin realitatea. Fineţea observaţiei lui N. Iorga e însă cu atît mai pătrunzătoare cu cît depăşeşte de fapt simpla afirmare a coexistenţei, referindu-se şi la aspectul împletirii organice şi al înrîuririi reciproce dintre textul poetic şi zicerea melodică, în cadrul procesului interpretativ-creator al spontaneităţii orale. Într-adevăr, după ce observă că ,,partea de cîntec întovărăşeşte partea de poezie, o recheamă în minte — căci altfel omul nu e în stare a da nimic”, N. Iorga stăruie în continuare asupra consecinţelor acestei convieţuiri, arătînd că zicerea melodică ,,întreţine” de fapt poezia, ,,îndemnînd şi încălzind pe « zicător »” şi mai ales că zicerea melodică ,,adaugă şi preschimbă” poezia ,,prin căldura creatoare care-l cuprinde” treptat pe zicător. (Această idee revine de altfel și mai departe, cînd N. Iorga se referă în cele din urmă la ,,acel cîntec călăuz și tovarăș, care merge el înainte și face ce vrea din ce vine după dînsul''.)

---

[4] Cf. C.I.E.F., mg. 2 100 g (Dobrişan) din 7. XII.1961.

[5] Cf. *ibid.*, fişa de magnetofon.

În felul acesta, observațiile lui N. Iorga cuprind de fapt un întreg program de lucru pentru cercetătorul folclorist care, străduindu-se să urmărească concretizarea orală a textului poetic, nu poate face abstracție de aspectul procesual al împletirii textului poetic cu melodia; analizînd procesul ,,zicerii'' orale, el e dator să urmărească nu numai textul și melodia *ca atare*, ci și implicațiile prin care cele două laturi ale fenomenului se înrîuresc reciproc.

Dată fiind astfel complexitatea inerentă fenomenului cercetat, o deplină, consecventă analiză și evaluare a acestuia ar reclama în mod firesc, din partea cercetătorului, egala stăpînire corespunzătoare a posibilităților de investigare ale fiecăreia din cele două arte care concură deopotrivă la întruchiparea concretă a cîntecului bătrînesc. Transcrierea integrală a documentelor înregistrate sonor și studierea comparativă a variantelor amănunțit fixate în scris, ar fi calea cea mai potrivită pentru cuprinderea și explorarea exhaustivă a faptului artistic, privit în adîncimea lăuntrică a sincretismului lui fundamental.

În lipsa unei atare, ideale, capacități echilibrate de pătrundere, dar în încercarea de a împinge totuși cu un pas mai departe investigația și posibilitățile noastre de explorare, ne-am străduit ca, la transcrierea textului documentelor sonore, notînd înainte de toate versul propriu-zis, să reținem totodată prin notație auxiliară cît mai multe din indiciile care pot reda modul de realizare concretă a textului înregistrat cîntat, notînd astfel: silabe de completare, repetarea unor versuri, părțile de text în care ,,zicerea'' melodică se convertește spontan în recitare *(parlato)* și, mai cu seamă, felul cum, prin intercalarea interludiilor instrumentale, rezultă de fiecare dată o anume segmentare a fluxului textului poetic în cuplete narative de întindere variabilă, care se prezintă ca ,,strofe'' de formă liberă. (S-a indicat prin majuscule, pe latura din stînga a textului, șirul segmentării episodice a ,,strofelor''; s-au marcat, cu antepunerea semnului +, versurile și, uneori, silabele *parlato*; s-au indicat, cu semnul obișnuit în scriitura muzicală, versurile sau secvențele de versuri repetate de două sau de mai multe ori: /: ••• :/ sau /⁖ ••• ⁖/ ; /:: ••• ::/ etc.) Pentru a nu încărca totuși versul ca atare cu un prea complicat aparat de notații auxiliare, decurgînd din latura interpretativă, s-a renunțat la indicațiile, mai subtile, de mișcare (accelerando — ritardando) și la cele care ar fi încercat să sugereze denivelările dinamice (crescendo — descrescendo) — atît de frecvente — ale dicțiunii, între ,,zicerea'' răspicat fortissimo și intonația care se pierde treptat în discreția șoaptei (pianissimo), provocînd uneori chiar eliziunea practică a silabei finale a versului. Redarea, chiar parțială, a acestui aspect interpretativ-oral, cu profunde implicații artistice creatoare, conferă ,,textului'' fixat în scris o oarecare reliefare specifică, îmbogățind în cele din urmă posibilitatea aprecierii exclusive a versului tradițional și a structurii fluxului său narativ, cu un însemnat aport de elemente ale emotivității implicite și ale ,,încălzirii'' artistice progresive

— sau ale oboselii — interpretului, constituind însăși latura de atmosferă aureolară care scaldă și învăluie, pas cu pas, fenomenul viu al „zicerii” poeziei tradiționale, cu tot aspectul ei fundamental de desfășurare implicită ca artă a cuvîntului.

O prețioasă confirmare a necesității adoptării unui atare procedeu grafic, izvorînd în chip ciudat dinlăuntrul însuși mediului folcloric, o aduce cazul textului *Corbul și Vîntul*, care provine dintr-o notație olografă a informatorului octogenar Oprea Vană, din Ciuperceni-Dolj[6]. Cercetînd manuscrisul original obținut de la cîntăreț, se poate ușor vedea cum informatorul (sau cineva din vecinătatea sa imediată), ostenindu-se să transfere „textul” din starea sa orală în formă scrisă, a lăsat în mod foarte sugestiv din loc în loc spații libere, care la o privire mai atentă marchează de fapt tocmai segmentarea episodică a conținutului narativ al cîntecului în „strofe”. Scriitorul a transpus astfel, foarte probabil, cu genuină naivitate, procedeul obișnuit al segmentării spontane a textului oral, în grafia episodică a strofelor sale scrise, constituite de altfel în deplină și autentică libertate tradițională. (Se înțelege că textul astfel „transscris” de informator se află lipsit, din nefericire, de alte indicații suplimentare, în sensul celor arătate mai sus).

Este, negreșit, în aceasta o indicație, naivă dar pozitivă, a faptului că purtătorul oral simte instinctiv, între altele, nevoia organizării arhitectonice, a structurii textului său narativ.

O scurtă paranteză e necesară aici spre a căuta o justificare principială, mai temeinică, pentru această încercare de a privi sub o perspectivă lărgită interpretarea artei cuvîntului în folclor, pornind din dorința — legitimă — de a descoperi măcar în parte implicațiile artistice prin care „zicerea” — ca fenomen organic al oralității cîntecului bătrînesc — contribuie la însăși desăvîrșirea și punerea în valoare a artei cuvîntului din cîntecul narativ tradițional.

Dintre atît de numeroasele sugestii inovatoare ale metodei de cercetare structuraliste (care își dovedesc tot mai mult o aplicabilitate fructuoasă în domeniul folclorului) se cuvine să acceptăm, desigur, ca o premisă fundamentală, „ideea analizei după nivele” și principiul că „opera de artă nu e o sumă de indicii, ci un sistem funcțional, o structură”, iar, în acest caz, „cercetătorul nu enumără indicii, ci construiește modele de relații”. Continuăm să cităm după același I. Lotman: „Cercetarea structurală... își propune sarcina de a dezvălui ideea operei ca o unitate de elemente semiotice. Cu privire la fiecare element al structurii artistice se pune întrebarea: ce însemnătate are, ce încărcătură de sensuri poartă?”. În sfîrșit — afirmă I. Lotman —, „în fața cercetătorului se pune sarcina de a defini unitățile elementare semiotice din sistemul dat (fiecare din ele va reprezenta o înșiruire de indicii diferențiale) și legile contopirii lor în unități mai complexe” [7].

Profesorul M. Pop consideră și el că „accentul trebuie să cadă pe semantică pentru a desprinde sistemul semiotic ce stă la baza creației poetice orale” [8].

---

[6] Cf. C.I.E.F., i. 16 353 din 1.XII.1955.

[7] Cf. I. Lotman, *Interpretarea literaturii trebuie să devină știință*, în „Secolul 20”, 1967, nr. 5, p. 142–144 pass.

[8] Cf. M. Pop, *Caracterul formalizat al creațiilor orale*, ibid., p. 161.

Pentru S. Alexandrescu, ,,structura înseamnă *organizarea* [sublinierea autorului] materiei epice ori lirice, relaţiile care se stabilesc între constituenţi, pornind tocmai de la principiul că nici unul nu poate fi înţeles separat, rupt de realitatea vie a întregului, ci *numai* [sublinierea autorului] în raport cu acesta"[9].

Toate consideraţiile citate concură astfel spre a legitima viziunea structurii complexe, stratificate a cîntecului bătrînesc, văzut în cele din urmă ca un sistem semiotic de semne, în care fiecare element, aparţinînd unui strat, capătă o semnificaţie relaţională sporită prin legătura şi interdependenţa generală a întregului ,,sistem de sisteme"[10]. Aceasta înseamnă că, în arhitectonica succesivă a nivelelor care alcătuiesc cîntecul bătrînesc, în concretizarea sa orală, peste reţeaua relaţiilor fireşti care constituie sistemul artei cuvîntului, ca poezie populară, se suprapune nivelul sistematic al relaţiilor *zicerii* orale, prin care înseşi ,,formulele" şi ,,dicţiunea formulară" (cercetate de M. Parry, A. Lord, H. Peukert şi L. Renzi[11]) dobîndesc noi valenţe şi semnificaţii ce trebuie cu grijă descoperite şi desluşite ; trebuie căutate aşadar relaţiile prin care ,,textul" poetic e pus în valoare sub acţiunea procesuală a ,,zicerii melodice", menită să actualizeze în fapt însăşi alcătuirea poetică, singura care a format pînă acum obiectul atenţiei cercetării. (E de prisos să menţionăm că însăşi cercetarea consecvent structurală a sistemului poetic propriu-zis, cu definirea constituenţilor imediaţi şi a gramaticii distribuţionale şi integrative a propriilor sale subnivele, abia a depăşit de fapt stadiul unor începuturi promiţătoare !)

Unele principii de bază din ,,teoria literaturii" a lui R. Wellek şi A. Warren pot fi şi ele evocate în susţinerea acestui punct de vedere. Şi în sinteza principialităţii eclectice a acestui tratat ,,opera de artă nu este un obiect simplu, ci o alcătuire foarte complexă, care are un caracter stratificat şi multiple sensuri şi relaţii"[12]. Referitor la modul de abordare a cercetării literare, tratatul consideră că ,,o analiză modernă a operei literare trebuie să pornească de la probleme mai complexe : de la modul ei de existenţă, de la sistemul ei de stratificare"[13]. Deşi nu are în vedere creaţia folclorică, tratatul defineşte unele principii care-şi găsesc o certă aplicabilitate şi în domeniul folclorului, cînd se arată că ,,adevăratul poem trebuie conceput ca un sistem de norme", iar, mai departe, că ,,normele pe care le avem în vedere sînt norme implicite care trebuie extrase din fiecare experienţă personală a unei opere literare şi care, luate la un loc, constituie adevărata operă literară în întregul ei"[14]. Explicînd ,,unde şi cum există aceste norme", tratatul precizează în sfîrşit că ,,o analiză a operei literare ne va arăta că este mai corect s-o considerăm nu un simplu sistem de norme, ci mai degrabă un sistem alcătuit din mai multe straturi, fiecare avînd, la rîndul lui, grupul său de elemente subordonate... Există, în primul rînd, stratul sonor, care, desigur, nu trebuie confundat cu pronunțarea efectivă a cuvintelor... Totuși acest tipar este indispensabil, deoarece numai pe baza sunetelor se poate ridica cel de-al doilea strat : unitățile semantice". (Urmează ,,al treilea strat, cel al obiectelor reprezentate, « lumea », personajele, cadrul acțiunii" etc.)[15].

---

[9] Cf. S. Alexandrescu, *Perspective ale cercetării literare structuraliste*, ibid., p. 170.

[10] Cf. *ibid.*

[11] Cf. L. Renzi, *Canti narrativi tradizionali romeni*, L. S. Olschki ed., Firenze, 1969, p. 17 sqq.

[12] Cf. R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, p. 52.

[13] Cf. *ibid.*, p. 53.

[14] Cf. *ibid.*, p. 201.

Cum se vede, privitor la ,,stratul sonor" tratatul menționează anume că ,,nu trebuie confundat cu pronunțarea efectivă a cuvintelor". Această precizare este, desigur, valabilă înainte de toate în cadrul operei literare scrise. Chiar dacă și în cazul literaturii orale, și în speță și al cîntecului bătrînesc, stratul sonor nu trebuie întru totul confundat cu pronunțarea efectivă a cuvintelor, ni se pare totuși firesc să admitem că, în forma sa nativă, poezia populară realizîndu-se de fapt *tocmai* în cadrul oralității și deci al *zicerii* — în același timp poetice și muzicale —, cercetarea fenomenului folcloric *la izvoarele sale* implică acordarea unei atenții corespunzătoare și ,,pronunțării efective", care își aduce totdeauna contribuția sa specifică la sistematica stratului sonor al artei cuvîntului, cu răsfrîngerea firească a acestei contribuții în succesiunea integrativă a straturilor următoare (al unităților semantice și cel al obiectelor reprezentate).

De altfel, urmărind cu atenție detaliile argumentării din paginile în care tratatul discută problema adevăratelor raporturi dintre esența operei literare și lectura acesteia[16], trebuie observat că, în timp ce în cazul operei scrise nu s-ar putea, firește, susține că ,,poemul este recreat cu fiecare nouă lectură", rămîne, dimpotrivă, un principiu de atîtea ori subliniat și de mult unanim acceptat în teoria folcloristică afirmația că, *în circulația sa orală, opera folclorică este efectiv recreată cu fiecare nouă reluare a ei.*

Pe de altă parte, chiar și în cazul literaturii propriu-zise, tratatul face, în această problemă, o simptomatică concesie cînd afirmă : ,,Totuși, în unele opere literare (mai ales în poezia lirică) aspectul sonor poate fi un factor important al structurii lor generale"[17].

După toate cele arătate mai sus rezultă că, recunoscînd, în condițiile oralității cîntecului bătrînesc, contribuția pe care sistematica stratului sonor o aduce în cadrul *zicerii* baladei, este firesc să cercetăm ,,încărcătura de sensuri" și să încercăm a releva, măcar în parte, acele ,,modele de relații" prin care *zicerea* participă la desăvîrșirea și punerea în valoare a artei cuvîntului (care în cîntecul bătrînesc se realizează tocmai în cadrul *zicerii*).

Ca în genere în domeniul expresivității artistice, fiind și aici vorba de descifrarea semnelor purtătoare de sens ale unui anumit limbaj, cercetarea trebuie să descopere în cele din urmă și în fenomenul ,,zicerii", apariția unor *écarts* — devieri caracteristice, abateri care, contrastînd cu norma generală, conferă relief artistic formelor respective ale expresiei orale[18].

Considerăm, firește în abstract, ca normă elementară a cîntecului epic, libera desfășurare — neîntreruptă și omogenă — a fluxului narativ, care e menit să slujească la simpla transmitere (comunicarea nudă) a unei acţiuni (aceasta ar putea fi *gradul 0* al narativităţii cîntecului)[19].

---

[15] Cf. *ibid.*, p. 202.

[16] Cf. *ibid.*, p. 193—195.

[17] Cf. *ibid.*, p. 194.

[18] Cf. S. Alexandrescu, *op. cit.*, p. 168.

Analizînd însă cu atenţie documentele orale şi urmărind îndeosebi detaliile pe care le oferă transcrierile realizate după metodologia arătată mai sus, constatăm cu uşurinţă că ,,zicerea'' nu se produce în genere fără apariţia unor anume fenomene, în care identificăm în cele din urmă apariţia a o seamă de ,,indicii'' specifice, constituindu-se în efective ,,abateri'', la nivelul cărora vom putea desigur descifra însăşi semnificaţia şi contribuţia expresivităţii artistice a ,,zicerii''. În acest sens, nu poate fi socotit ca un simplu accident faptul că, în desfăşurarea sa, textul cîntat apare de cele mai multe ori divizat în cuplete (,,strofe libere''), în momentele cînd cîntăreţul se opreşte pentru executarea interludiilor instrumentale (se va vedea că interludiile comportă şi alte forme de manifestare). De asemenea, frecventa repetare a unor versuri nu poate fi nici ea doar efectul unui simplu capriciu al zicătorului. În sfîrşit, atît de desele cazuri în care zicătorul renunţă la recitarea melodică, folosind stilul *parlato* (,,băsmit'' — în terminologia populară) — care ajunge să predomine în desfăşurarea unor variante —, denotă încă una din formele devierilor cu efect artistic care se manifestă în cadrul zicerii cîntecului bătrînesc.

Chiar dacă e de presupus că în starea sa actuală (dat fiind stadiul istoric revolut în care cîntecul bătrînesc a mai putut fi cercetat sub acest aspect) fenomenologia contemporană a cîntecului bătrînesc tradiţional prezintă desigur, ca şi în alte privinţe, numeroase fisuri, există totuşi suficiente ,,indicii'' a căror atentă grupare ne dă încă posibilitatea descoperirii unor ,,modele de relaţii'' reflectînd, fără îndoială, simetria proprie anumitor legităţi prin care ,,zicerea'' era cîndva chemată să contribuie din plin, cu mijloacele şi efectele sale proprii, la împlinirea artistică şi la desăvîrşirea textului poetic propriu-zis.

Analizînd, spre exemplu, varianta *Soarele şi luna* din 14.XI.1962 a lăutarului C. Mustăţea din comuna Malu, judeţul Ilfov [20], constatăm un susţinut paralelism între desfăşurarea înţelesului narativ al textului poetic şi evoluţia stratului sonor al zicerii cîntate a lăutarului. O seamă de ,,abateri'', care se ivesc în cursul zicerii spontane a lăutarului, se constituie de fapt în tot atîtea mijloace stilistice prin care sistemul sonor este chemat să confere conţinutului semantic al comunicării narative — prin semnificaţia corelată a variaţiei sonore — efectul unui relief artistic ce-şi aduce propria contribuţie în consensul general al structurii arhitectonice a variantei.

Aşa, mai întîi segmentarea textului, prin apariţia interludiilor instrumentale, închide de fiecare dată între ramele intervenţiilor instrumentale (care se înscriu ca tot atîtea pauze şi sublinieri în depănarea textului) delimitarea clară şi rotunjirea efectivă a unor unităţi narativ-descriptive definind cu desăvîrşită limpezime, în economia generală a cîntecului, succesiunea evoluţiei episodice a naraţiunii. Aceasta face să putem cu uşurinţă cuprinde seria acestor primi constituenţi sub următoarele „titluri" succinte : A — Casa Ianei ; B — Iana ţesînd ; C — Provocarea ; D — Opoziţia Ianei ; E — Soarele insistă ; F — Iana cere „probe" (încercări) : scara pîn' la cer ; G — Soarele îi împlineşte această primă dorinţă etc.

---

[19] Tzvetan Todorov foloseşte termenul ,,récit minimum'' pentru schema minimală, cea mai generală, a naraţiunii (Cf. Tz. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Éd. du Seuil, Paris, 1970, p. 171). Pentru termenul ,,narrativité'', cf. R. Barthes, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, în ,,Communications'', 1966, 8, p. 21, 25.

[20] Cf. C.I.E.F., mg. 2 400 Vb (vezi Anexă).

Cercetînd mai atent, constatăm că, în chip aproape surprinzător, repetarea sistematică a anumitor versuri, ca şi apariţia, la început parcimonioasă, dar în treptată creştere spre sfîrşit, a unor momente *parlato* nu se produc nici ele la întîmplare, ci cu intenţia vizibilă de subliniere expresivă a unor elemente narative fundamentale, care conţin tocmai esenţa semantică a înţelesului fiecărui episod. Astfel, în primul episod (A — Casa Ianei), se repetă versul

/ :La cea casă mare :/

În episodul al doilea (B — Iana ţesînd) numărul sublinierilor creşte : mai întîi, un scurt efect *parlato* încheie secvenţa versurilor ce cuprind sintagma apozitivă a personajului subiect :

B Şi-acolo că-m' ţese
Iana
Simziana,
Sora Soarelui
Şi-a pămîntu/+/lui.

(Pe lîngă aspectul poziţional, al localizării la sfîrşitul „formulei", acest efect sonor subliniază parcă totodată, chiar de la început, însăşi amploarea dramei care, în continuarea cîntecului, opune cu consecvenţă elementul ceresc celui pămîntesc !)

Cum episodul cuprinde ideea fundamentală „Iana ţesînd", din suita de 5 versuri care descriu, în continuare, războiul minunat al eroinei, versul central (al 3-lea) e subliniat prin repetare, detaşînd oarecum din curgerea secvenţei episodice „formula" care descrie războiul :

Războiaşu iei,
Un război dă fierĭ,
/ : Cu stîlpi de oţelĭ, :/
Cu spata de sîrmă,
Face pînza bună...

Un nou accent afectiv, prin efectul zicerii *parlato* (care contrastează vizibil cu desfăşurarea preponderent cîntată a textului) subliniază îndată după aceea verbul esenţial al episodului :

Dar ea
ce ţe/+/sea?

Alte sublinieri asemănătoare se desprind din cercetarea conturului sonor, atît de subtil, al „zicerii" episodului C — Provocarea.

Dacă ne-am limita la ceea ce oferă cercetarea aspectelor strict poetice, de artă a cuvîntului, ar trebui să menţionăm doar că, după primele trei versuri introductive :

C Soarele venea
'N uşă de argea,
Aşteziua-i da,

episodul se compune în partea sa cea mai substanţială din două formule-clişeu; cea dintîi o „apoziţie-clişeu" [21]:

— Aşteziua, Iană,
Iană
Simziană,
Sora mea cea bună,
Făcuz' dintr-o mumă
Cu dor şi cu milă;

a doua, la sfîrşitul episodului:

Vedea-o-aş pustie
Cum oi să rămîie!

La aceste prime observaţii s-ar mai putea adăuga că în compunerea acestei secvenţe episodice funcţionează, evident, în cadrul obişnuitelor paralelisme şi repetiţii, frecventele figuri retorice anafora şi anadiploza [22]:

Aşteziua-i da:
— *Aşteziua*, **Iană**,
Iană
Simziană;

că două versuri asinartetice (cu rimă internă) îmbogăţesc cu efectul lor specific peisajul global al rimei şi al legănării ritmice a pasajului:

...Iană
Simziană,...
...Mie
de soţie...

S-ar putea comenta, în sfîrşit, că apariţia acelui „enjambement" care îmbracă primele două versuri ale episodului /Soarele venea/ 'N uşă de argea,/ poate fi o dovadă că această licenţă poetică nu e un fapt chiar atît de „necunoscut în poezia orală" [23].

Atare consideraţii oferă, negreşit, un bun suport pentru considerarea estetică a poeticii episodului respectiv. Cercetarea structurii artistice a nivelului „zicerii" orale a episodului adaugă însă la cele de mai sus un evident spor de „încărcătură de sensuri", pe care ni-l oferă transcrierea amănunţită a documentului sonor. Repetînd versul

/ :Cu dor şi cu milă, :/

zicătorul subliniază desigur (prin contrast cu ideea fundamentală a provocării incestuoase) elementul afectiv al strînsei înrudiri fraterne care se opune pînă la capăt dragostei pătimaşe a Soarelui.

---

[21] Cf. G. Vrabie, *Balada populară română*, Editura Academiei, Bucureşti, 1966, p. 41–43.
[22] Cf. *ibid.*, p. 44–51.
[23] Cf. M. Pop, *op. cit.*, p. 158.

În secvenţa ce urmează :

Ţese, Iano, ţese
/ :Şi te pregăteşte :/
Mie
de soţie,

repetarea stăruitoare a versului median (care cuprinde de altfel esenţa înţelesului episodului) marchează un fel de culme paroxistică a insistenţei, dublînd totodată şi în planul ,,zicerii'' repetiţia întăritoare a ideii din versul precedent (unde imperativul hortativ se repetă învăluind simetric chemarea cuprinsă în vocativul central). Această repetare împlineşte în acelaşi timp consecvenţa procedeului repetării, care se face simţit şi în versul final prin efectul reduplicant al rimei interne. (Fără această insistenţă, prin care zicerea aduce astfel o corecţie la intenţia repetării semantice, simetria şi consecvenţa pasajului ar fi rămas oarecum ştirbite !)

În sfîrşit, în zicerea următoarelor două versuri, care şi încheie acest episod :

Vedea-o-aş pustie
/ : Cum oi să rămîie ! :/

repetarea versului final capătă de asemenea o anume ,,încărcătură de sens'' suplimentar, prevenind şi anticipînd prin prefigurarea acestei încheieri, peremptorie şi ameninţătoare, a episodului, dezastrul inexorabil al dramei din finalul cîntecului...

În episodul al patrulea (D — Opoziţia Ianei), de asemenea repetările de versuri au un rol evident de reliefare prin sublinierea detaliilor ideii şi de echilibrare a ponderii unor simetrii. Aşa, spre pildă, în invocaţia-răspuns a Ianei :

— Soare luminate,
/ :Trup fără păcate, :/
Numai că vorbişi
/ :Şi
păcătuişi, :/

prima repetare subliniază trăsătura de inocenţă nativă a Soarelui, în contrast (simetric !), peste versul median /Numai că vorbişi/, cu primul semn al lunecării în păcat, din versul / : Şi păcătuişi :/, a cărui repetare, subliniind ideea începutului de vinovăţie, aduce implicit, prin efectul zicerii, o reduplicare subtilă a consonanţei de ecou obsedant cuprinsă în sunetele lui *şi*, care revin astfel de 5 ori (în loc de numai 3, cîte ne-ar oferi lectura cursivă).

În continuare,

Că unde s-a văzut
Şi s-a pomenit
Să ia sor' pe frate,
Să facă pă/+/cate,
+N-are-n lume parte,
Fratele pe soră,
/ :N-are-n lume dorî$_1$? ! :/

analiza contribuţiei convergente din stratul sonor al „zicerii" la reliefarea esenţei opozitive a paralelismului încrucişat al termenilor sorăfrate :/ : frate-soră dovedeşte o extrem de subtilă folosire a varietăţii mijloacelor de expresie (stil *parlato* :/ : repetare melodică) — aici cu efect implicit opozitiv — subliniind şi reliefînd şi prin contrastul sonorităţii (şi evitînd totodată monotonia) versului sinteză, cvasi-identic, din cei doi termeni ai paralelismului :

+N-are-n lume parte...
.../ :N-are-n lume dor! :/

(S-ar putea de asemenea considera că folosirea procedeului diferit de subliniere — stil *parlato,* în primul caz :/ : repetiţie melodică, în al doilea — slujeşte, prin efectul său disociativ şi opozitiv din planul sonor, la punerea în contrast semantic accentuat a celor două versuri, în acelaşi timp asemănătoare pînă la identitate în prima parte a sintagmei, dar şi diferenţiate prin vocabula finală *parte* :/ : *dor*).

Trebuie relevat totodată patetismul evident al efectului zicerii *parlato* (în contrast sonor cu întreaga desfăşurare, preponderent melodică, a zicerii episodului), atît de subtil plasat spre a sublinia astfel, cu deosebită măiestrie, esenţa semantică a ideii apăsătoare de vinovăţie, începînd cu finalul cuvîntului pă*cat* pronunţat *parlato.*

În episodul al cincilea (E — Soarele insistă) se remarcă de asemenea că efectul întăritor al repetării din versul final este, fireşte, menit să sublinieze esenţa semantică a ideii de stăruinţă

/ : Să mă iei pe mine! :/

(Repetiţia precedentă are în acelaşi timp funcţie de subliniere, dar şi de marcare a unui *crescendo* în ideea de analiză a termenului *nouă* prin *patru* + cinci :

— Iano, soru-mea,
Io mi-am umblat
Şi mi-am trăpădat
Să vezi, noo ani
Tot pă nouă cai,
Patru-am cimpovit
/ : Şi cinci-au 'bosit... :/)

În episodul al şaselea (F — Iana cere „probe", încercări), se remarcă iarăşi repetarea întăritoare a versului care conţine ideea esenţială a pasajului :

... Io te voi lua
/ : Dacă mi-oi făcea :/
O scară dă fier...

În episodul al şaptelea (G — Împlinirea cerinţei), repetarea subliniază de asemenea elementele semantice esenţiale ale împlinirii : scara miraculoasă (pînă la cer)

...Scara mi-e dă fier
Cu stîlpi de oţel
/ : Pînă naltu cer,... :/

iar în finalul episodului:

—Iano, soru-mea,
Ce me-ai porîncit
/ :Iacă ţi-am făcut! :/

Începînd cu episodul al optulea (H — Urcarea la rai), o dată cu creşterea progresivă a încordării conflictului, se remarcă îmbogăţirea folosirii unei meşteşugite combinări a repetării melodice a unor versuri şi a zicerii *parlato* a altora. În prima parte a episodului:

Iana-l auzea,
Afară i/ +/şea,
+ La scară mergea
Şi iei să ducea
/ : Tot pe scară-n sus, :/
Tot la naltu cer,...

zicerea *parlato* aduce un efect patetic în sublinierea primilor paşi ai eroilor pe calea urcuşului sideral, iar repetiţia melodică marchează o dată cu sublinierea urcuşului şi variaţia sonoră în repetarea ideii de *scară*. Episodul se încheie cu efectul paroxistic al zicerii *parlato*, care şi întrerupe monotonia prelungită a recitativului melodic, subliniind opoziţia hotărîtă, din capul locului, şi prescienţa mînioasă a cereştilor personaje (Moş Adam — Moş Crăciun) faţă de pornirea nebunească, intolerabilă, a Soarelui:

Tot la Moş Adam
Şi la Moş Crăciun,
Că-i oameni mai bătrîni.
Acolo-ajungea,
Bună ziua-i da,
Iei spatile-ntor/ +/cea,
+Ştia
la ce venea!

Faţă de mulţimea elementelor pasibile de un asemănător comentariu amănunţit, reţinem din simetriile şi din disocierile efectelor expresive cuprinse în desfăşurarea episoadelor J — P (care descriu, în esenţă, perindarea plină de uimire a personajelor prin tărîmurile cereşti) că versul fundamental al întrebării obsesive, repetate, apare consecvent, şi deci nu întîmplător, în toate cele şapte episoade, în zicere *parlato* (ceea ce revine ca un evident paralelism al stratului sonor):

+ Acestea ce sînt?!

Merită de asemenea relevat că încheierea acestui lung periplu celest se face, în finalul episodului P, cu răspunsul neînduplecat al Soarelui, în care afirmarea nestrămutată a dragostei sale de pierzanie (în ciuda tuturor ameninţărilor cereşti) capătă un efect retoric deosebit prin meşteşugita repetare a versului de pe urmă:

—Vreau să intru-n iad,
/ :Să-m' iau ce mi-e drag!... : /

În sfîrşit, un evident element de simetrie subtilă, aparţinînd pe plan distribuţional stratului sonor, dar cu incontestabil efect integrativ în planul semantic al acţiunii narative, se remarcă şi în zicerea versurilor iniţiale din episodul R, care, în sitemul relaţional al stratului sonor, formează rezolvarea opoziţiei iniţiale din episodul I (întîlnirea :/ : despărţirea):

I Iei spatile-ntor/ +/cea,   R La scară-i du/ +/cea,
+Ştia   :/ :   + Spatele-ntorcea...
la ce venea

Observaţiile şi comentariile pe care ni le-a prilejuit analiza „zicerii" variantei lui C. Mustăţea pot fi desigur sporite prin considerarea şi a altor exemple. Modalitatea stilului oral al lui C. Mustăţea (pe care l-am cunoscut şi l-am urmărit la vremea sa cîntînd) învederează o anumită sobrietate, o evidentă economie şi un echilibru — am zice clasic — al mijloacelor artei interpretative orale, puse cu desăvîrşit meşteşug în slujba reliefării şi a împlinirii artei cuvîntului epic. În comparaţie cu aceasta, observaţiile ce se desprind din cunoaşterea şi cercetarea altor cîntăreţi ne determină să afirmăm existenţa unei varietăţi de stiluri ale zicerii care reflectă, fireşte, în primul rînd capacitatea şi posibilităţile, pe cît de diferite pe atît de inegale, ale zicătorilor. Dincolo de „gustul" , de dispoziţia schimbătoare, dincolo de temperamentul aleatoriu şi de exerciţiul — într-un cuvînt, de personalitatea — individului zicător, se întrezăresc însă semnele unei anume tipologii stilistice a zicerii, izvorînd din normele nescrise ale tradiţiei moştenite de la înaintaşi, în care cîntăreţul se vede silit să se încadreze pentru a corespunde cerinţelor auditoriului. Prin stăpînirea şi folosirea, mai mult sau mai puţin meşteşugită, a mijloacelor stilistice tradiţionale ale zicerii, provenind din dotarea nativă a cîntăreţului, întărită de instinct artistic şi mlădiată de formaţia anilor de ucenicie, unii interpreţi ajung să fie recunoscuţi drept maeştri ai genului; după cum stîngăcia şi neputinţa mediocrităţii altora sînt sancţionate de dispreţul ascultătorilor. Personalitatea artistică a zicătorului se afirmă şi se impune cu atît mai mult şi mai sigur cu cît arta lui se supune mai desăvîrşit normelor tradiţionale, cu cît prin mînuirea arsenalului de mijloace ale zicerii el izbuteşte să dea rotunjimea necesară cîntecului, care e în acelaşi timp artă a cuvîntului şi artă a zicerii narative.

Faţă de cele arătate mai sus, înseşi mimica şi gestica constituie şi ele elemente de seamă în complexitatea personalităţii artistice, sobre sau expansive, a cîntăreţului, căruia tradiţia străveche a eposului cîntat îi cere să fie zicător, dar şi minimal actor al sincretismului artei narative orale.

Cercetarea varietăţii manierei stilistice a diferiţilor zicători arată în cele din urmă că în Muntenia „zicerea" cîntecelor bătrîneşti e preponderent melodică, folosind în genere mai puţin stilul *parlato*, care în această zonă apare oarecum sporadic, accidental. În schimb, cîntăreţii olteni apelează într-o proporţie comparativ sporită la resursele zicerii *parlato*, fiind destul de numeroase cazurile cînd, în cîntecele bătrîneşti oltene, versurile *parlato* ajung să depăşească simţitor pasajele cu recitativ melodic încît, mai ales la zicătorii vîrstnici, stilul *parlato* devine adesea precumpănitor.

S-ar putea vorbi și de unele aspecte restrictive. Așa, spre pildă, pare a fi o regulă generală că niciodată începutul cîntecului nu se zice *parlato*. De asemenea, în aproape generalitatea cazurilor începutul episoadelor, iar de cele mai multe ori și cel puțin versul final al fiecărui episod trebuie zise în recitativ melodic. Pe de altă parte, deși la bătrîni predilecția pentru stilul *parlato* se face uneori simțită chiar de la începutul cîntecelor, dar nu de la primul vers (ceea ce poate fi și semnul unei economii în dozajul efortului vocal, recitativul melodic cerînd din partea cîntărețului o osteneală relativ mai mare), în majoritatea cazurilor, și înainte de toate la cîntăreții în deplină vigoare, introducerea pasajelor *parlato* se produce treptat, pe măsură ce zicătorul înaintează și „se încălzește" progresiv în desfășurarea narațiunii cîntate a baladei. În sfîrșit, impetuozitatea temperamentală năvalnică a unor cîntăreți face ca zicerea acestora să se precipite furtunos, în ansamblul ei, într-un debit care devine uneori de-a dreptul torențial.

Ar putea fi evocat aici — cum am făcut-o și cu alt prilej [24] — comentariul, atît de pitoresc și de original, privitor la arta zicerii epice, pe care l-am notat în aprilie 1950 de la lăutarul Gruia Florea (Cinzeacă), din comuna Poiana Mare — județul Dolj : „Mai îngenez cu vioara — explică lăutarul — și cuvîntez. Și vezi, așa ceva trebuie să ai și-o prezență, o prezență cum să stea ! Agerimea aia, știi? Cu coraj, răstit ! Păi, ce-l cînt așa? Răstit, repezit, tocmai cum spune colo, la teatru !..." [25].

Maniera zicătorului Mihai Constantin (Lache Găzaru) din Desa — Dolj e un model pentru evidențierea stilului precipitat. Zicerea sa, obișnuit impetuoasă, face mai întîi ca, în acomodarea strînsă a textului poetic cu recitativul melodic (totuși preponderent), cu pasajele *parlato* și intervențiile instrumentale, să nu putem distinge cîteodată decît cu multă greutate trecerile de la un episod la altul, interludiul instrumental dispărînd uneori aproape cu totul sau limitîndu-se la schițarea unor sublinieri prin trăsături fugare de arcuș, neîngăduind o limpede segmentare a fluxului narativ în episoade spațiate prin răgazul odihnitor al interludiilor viorii [26]. Temperament dinamic, expansiv, dăruindu-se din capul locului cu un patos antrenant, cuceritor, zicătorul se bizuie pe o foarte expresivă mimică și gestică, adecvate evoluției subiectului narativ al cîntecelor sale.

Cu toate acestea, în cele mai multe și, mai ales, în cele mai izbutite dintre cîntecele sale, arta zicerii ca atare se desfășoară, chiar și în acest caz extrem, într-un dozaj cu finețe echilibrat, am spune de-a dreptul savant, în îmbinarea măiestrită a recitativului melodic cu cel *parlato*, cu o clară și desăvîrșită delimitare a episoadelor.

Așa, spre exemplu, în varianta sa la *Miu haiducul* [27] : mai întîi fluxul narativ apare clar delimitat prin sumare interludii în 27 de episoade. Stilul precipitat al zicătorului rezultă și din faptul că, din totalul de 365 de versuri, doar 9 sînt repetate. Proporția dintre recitativul melodic şi cel *parlato* este perfect echilibrată. (Din cele 365 de versuri ale variantei, 183 sînt în recitativ *parlato* ! Acelaşi surprinzător echilibru se păstrează chiar şi în ce priveşte puţinele versuri repetate : din totalul de 9, în 4 cazuri repetarea se face alternat, versul fiind o dată cîntat şi o dată *parlato*). Folosirea zicerii *parlato*, în contrast cu recitativul melodic şi cu rost evident de subliniere expresivă a conţinutului narativ, se introduce pe nesimţite şi creşte apoi treptat, dovedind o desăvîrşită măiestrie a gradaţiei.

---

[24] Cf. Al. I. Amzulescu și Gh. Ciobanu, *Vechi cîntece de viteji*, Editura pentru literatură și artă, București, 1956 (în Prefața „semnată" de S.V. Drăgoi), p. 14.

[25] Cf. C.I.E.F., i. 2103 (Dolj).

[26] Cf. C.I.E.F., mg. 14 a (Ion ăl Mare); 14 b (Trei lebede); 17 a (Tanislav); 20 c (Marcu Viteazu); 587 g (Gerul).

[27] Cf. C.I.E.F., mg. 18 a (Miu haiducul) din 22.II.1951.

În primele trei episoade, numai cuvîntul+*neică* (adaos hipermetru aşezat înaintea primului vers din episodul al doilea, ca un vocativ exclamativ adresat cu căldură familiară ascultătorilor) e zis *parlato*. Conţinutul expresiv, deosebit de subtil, al acestei fugare, neaşteptate chemări, cu nuanţă de intimitate, pare a fi tocmai de apropiere şi de actualizare a tabloului evocat în naraţiune, pe care cîntăreţul vrea să-l prezinte ca şi cum s-ar petrece *acum* şi *aici*, în faţa ascultătorilor.

În episodul al patrulea, în care începe relatarea alocuţiunii lăudăros-patetice ce rostuieşte proiectul pseudocinegetic al ,,uşuratecului'' vodă la ospăţul boierilor, singurul vers *parlato* (şi cel dintîi pînă aici) :

+ Păzîţ', să nu vă-mbătaţi,

apare în acelaşi timp reliefat, prin contrast sonor cu recitativul melodic preponderent din zicerea acestei părţi introductive a cîntecului, dar şi ca o subtilă subliniere pe planul semantic, al naraţiunii — ca element de opoziţie — ca anticipare a situaţiei cu totul răsturnate în care va sfîrşi banchetul ciocoiesc, în ciuda elocventului îndemn voievodal. (Vodă însuşi va încălca, în chip lamentabil, propriul său îndemn !)

O constatare, cu caracter principial, îşi găseşte locul aici. Cunoscînd deosebita importanţă metodologică — de esenţă dialectică — pe care în cercetarea structuralistă o capătă descoperirea şi urmărirea ,,opoziţiilor'' (cu rezolvarea, neutralizarea şi integrarea consecventă a acestora), trebuie reţinută dubla implicaţie funcţională — de natură fundamental opozitivă — a zicerii *parlato* : pe de o parte, în planul zicerii ca atare (şi deci ca element în planul distribuţional al acestui nivel), zicerea *parlato* se găseşte în contrast, şi deci în opoziţie, cu recitativul melodic ; pe de altă parte, în numeroase, şi în cele mai fericite cazuri, prin integrarea acestui element din planul zicerii la nivelul semantic, al conţinutului narativ pe care este chemat să-l poarte, pasajele *parlato* sînt adesea menite să reliefeze tocmai anumite momente contrastante, care se constituie ca opoziţii în planul semantic al dinamicii naraţiunii. E, cum se vede, un foarte interesant caz de oglindire a raportului dialectic între formă şi conţinut şi de aplicare a teoriei semiotice saussuriene a semnului (signifiant — signifié) [28].

În episodul E (cuprinzînd partea finală a crăiescului discurs-program), zicerea *parlato* e în creştere. În cele două fraze care dezvăluie treptat, prin aluzia tot mai fără perdea, adevăratele intenţii ale proiectatei expediţii, dezvăluirea dozată în *crescendo* a planului domnesc se face, simetric, prin zicerea contrastantă, *parlato*, a cîte două versuri din sfîrşitul fiecărei fraze :

---

[28] Cf. pentru premisele aplicării teoriei ,,nivelului de descriere'' şi a relaţiilor de tip distribuţional şi integrativ la problemele naraţiunii, R. Barthes, *op. cit.*, mai ales p. 5, 8, 23, 25—26.

E *nene* Să facem de-o-nvînătoare
Colea, la tîrgu de-afară
Unde tre' mocani cu sare,
Ocaua patru parale,
+ Şapte cum'i ş-o cumpioară,
+ Fie Miu de mirare !
Vedea-voai de l-oi-învîna,
Vedea-voai cum l-oi lucra :
Să mi-l ţîu de păr domneşte,
Să-i trag palme ciocoieşte,
+ Pe vară ce-a căştigat,
+ Să mi-l ţîu, neică, legat !...

O interesantă consideraţie suplimentară : prin opoziţie cu cele observate mai sus, despre vocativul în zicere *parlato*, + *neică*, este de remarcat ambiguitatea polisemantică — şi contrastantă — a apelativului hipermetru *nene* care, apărut la începutul episodului E, poate fi presupus ca aparţinînd zicerii naratorului (ca şi + *neică*, din episodul B), dar poate aparţine deopotrivă însăşi atmosferei de sfat intim din discursul domnesc. În ambele situaţii, fiind vorba de elemente hipermetre, aparţinînd exclusiv fenomenului zicerii (în episodul B — *parlato* ; în episodul E — cîntat), ele ar fi lipsit, fireşte, din „textul" obţinut prin simpla dictare, văduvind astfel cititorul de fina nuanţare a unor elemente opozitive suplimentare, ce apar *numai* în cadrul zicerii tradiţionale a textului poetic. (De unde şi justificarea necesităţii de a nota în transcriere *toate* elementele, aparent parazitare, insignifiante la prima vedere faţă de versul poetic ca atare, provenind din desfăşurarea stratului zicerii tradiţional-orale a cîntecului bătrînesc autentic !)

Episodul F (cuprinzînd portretul viclenei paharnice Calea — soră duioasă a haiducului) este, după A şi C, singurul pînă la sfîrşitul cîntecului în care zicerea se desfăşoară în întregime în recitativ melodic. Pentru atmosfera de relativă duioşie lirico-narativă, necesară evocării portretului Calei, era desigur de preferat cîntecul ca atare, cu excluderea totală a inflexiunii *parlato*, răsunetul recitativului *parlato* avînd, în genere, un efect preponderent viguros, bărbătesc, care ar fi fost oricum nepotrivit, contrastînd cu graţia feminină a „sirioarei" Miului... (Aceasta ne duce cu gîndul la extrema edulcorare cu care Alecsandri a simţit nevoia de a „îndrepta" acelaşi pasaj din „Ştefăniţă-vodă" al său ! [29])

În continuare, după introducerea progresivă, pregătitoare, a recitativului *parlato*, din episoadele B, D, E, începînd de la episodul G recitativul *parlato*, cu rostul său contrastant, de subliniere şi de gradaţie, alternează sistematic cu recitativul melodic pînă la sfîrşitul cîntecului, în fiecare din episoadele următoare.

Nu se poate zăbovi aici spre a desluşi toate detaliile evoluţiei zicerii cîntăreţului nici chiar în acest singur exemplu. Pentru relevarea fineţei echilibrului artistic al mijloacelor ce stau mai departe la îndemîna zicătorului, e suficient să reţinem numai spontaneitatea unui singur, dar susţinut, paralelism ce izvorăşte din siguranţa cu care zicătorul foloseşte uneltele artei sale : în cursul binecunoscutului dialog prelungit al haiducului cu ciobanul, din episoadele M-N-O-P, în fiecare din pasajele care detaliază tocmeala haiducului spre a se travesti în cele din urmă în cioban, formula ce începe cu ,,Să-z' dau..." [conteş (M); cizmă (N); coimănac (O); flintă (P)] e de fiecare dată, prin simetria paralelismului, zisă *parlato*.

---

[29] Cf. V. Alecsandri, *Poesii populare ale romănilor*, Bucureşti, 1866, p. 206—207.

Maniera zicătorului Mihai Constantin, unul dintre cei mai de seamă cîntăreţi contemporani de cîntece bătrîneşti, se conturează astfel înfăţişînd cu pregnanţă personalitatea unui adevărat maestru, care stăpîneşte cu o meşteşugită îndemînare complexitatea resurselor artei ,,zicerii" în slujba unei cît mai depline rotunjiri a variantelor sale. Deşi, prin natura sa temperamentală, dinamic, impetuos, înclinat spre o zicere tumultoasă, precipitată, zicătorul, aflat în plină vigoare a vîrstei, oferă o pildă de desăvîrşit echilibru în folosirea mijloacelor specifice oralităţii. Evitînd, în genere, zăbava versurilor repetate şi deci făcînd cît mai puţin apel la efectele stilistice ale sublinierilor şi ale gradaţiei prin repetare, Mihai Constantin se bizuie mai mult pe efectele contrastului sonor între recitativul melodic şi cel *parlato*, şi mai cu seamă pe bogata nuanţare a inflexiunilor vocii ca şi pe expresivitatea — foarte elocventă — a unei mari varietăţi de mimică şi gestică, dramatizînd şi redînd conţinutul narativ al cîntecelor sale ca într-un simulacru de reprezentaţie teatrală concentrată.

Dată fiind importanţa cu totul deosebită a laturii interpretative-orale, în care se consumă o bună parte din capacitatea artistică a zicătorului, s-ar putea spune că ,,textele" variantelor lui Mihai Constantin, transcrise şi supuse lecturii, sînt totuşi doar palide documente ale fenomenului viu, oglindind numai în mic adevărata măsură a desăvîrşirii măiestriei sale. Relativa sărăcie a textului scris iese în evidenţă pentru cei care, după ce l-au cunoscut şi l-au ascultat cîntînd, nu pot regăsi în textele transpuse în scris decît unele dovezi din întreaga măiestrie a zicătorului, căci o bună parte din arta captivantă a acestui maestru al zicerii orale a cîntecului bătrînesc se pierde, negreşit, în absenţa farmecului cuceritor al personalităţii zicătorului (de altfel de curînd decedat, la 12 aprilie 1970) ca o esenţă volatilă, neancorabilă, a inefabilului oralităţii.

Maniera zicătorului Şt. Neagu (Piroi), de 60 de ani, din comuna Sadova, judeţul Dolj, e tipică pentru stilul preponderent *parlato* al zicătorilor vîrstnici, îndeosebi olteni. În majoritatea variantelor culese de la acesta, în decembrie 1961, îndată după începutul cîntat (în recitativ melodic) îşi face apariţia zicerea *parlato*, care precumpăneşte apoi simţitor în desfăşurarea fiecărui episod.

Asemănarea zicerii predominante a textului poetic în recitativ *parlato* cu povestirea firească a basmelor explică denumirea populară a acestui stil, *băsmit*. Fiind oarecum potrivită cu vîrsta înaintată a zicătorului, zicerea băsmită face parcă din zicătorul vîrstnic mai mult un povestitor decît un cîntăreţ. Cîntecul însuşi tinde a se dizolva astfel în recitare, iar recitarea în poveste. Împuţinarea părţii de cîntec (a recitativului melodic) se explică, desigur, prin cerinţa de economie a efortului zicătorului, căruia îi e mai uşor să povestească recitînd decît cîntînd, cînd resursele cîntării vocale se află pe sfîrşite, sub povara vîrstei. Predominanţa recitativului *parlato* e însă, în acelaşi timp, semnul unei anumite maniere stilistice devenită caracteristică zonei de cîmpie a Olteniei, unde zicerea băsmită e bine primită şi apreciată o dată cu stima implicită ce se acordă venerabilităţii zicătorului moşneag. Relativa sărăcie a varietăţii mijloacelor de expresie artistică, prin scăderea vădită a potenţialului muzical, e compensată de creşterea măiestriei recitativului *parlato*, care dobîndeşte o deosebită forţă de evocare prin însuşi contrastul sporit al zicerii *parlato* faţă de recitativul melodic împuţinat, şi mai cu seamă prin sporirea nuanţării inflexiunilor fireşti ale vocii zicătorului, scoţînd în relief contrastele unei neaşteptate accentuări a ritmicii versului, şi prin utilizarea meşteşugită a dozării efectelor intonaţiei între *fortissimo* şi stingerea glasului în *pianissimo*, între *accelerando* şi *ritardando*, într-un amestec captivant de asprime viguroasă şi de molatică dulceaţă. Ocolind primejdia monotoniei, zicerea băsmită conferă astfel textului poetic tradiţional o anume tensiune specifică, dar şi o fluenţă caracteristică şi o savoare particulară, necontenit sporite de rostul arhaic şi de farmecul pitoresc al zicătorului venerabil, ca o evocare mirifică a altor timpuri şi locuri, proprie orizontului şi atmosferei poetice a cîntecului bătrînesc.

Adevărata zicere băsmită a unui cîntec bătrînesc rezultă aşadar din predominanţa pasajelor *parlato* faţă de numărul comparativ redus al versurilor cîntate în recitativ melodic. Nu se cunosc variante spuse în întregime băsmit decît în cazul înregistrărilor experimentale la cererea stăruitoare a cercetătorului, care întîmpină de cele mai multe ori opoziţia iniţială a interpretului, acesta fiind în genere deprins cu zicerea mixtă, prin împletirea recitativului *parlato* cu recitativul melodic, chiar dacă în cursul desfăşurării cîntării zicerea *parlato* devine predilectă.

Execuţia cîntecului în stilul băsmit începe şi ea cu preludiul instrumental, uneori mult prelungit de zicătorii olteni prin „taxîmul" ce se înfăţişează ca o structură melodică aparte, strict instrumentală, colorată de inflexiunile unei atmosfere muzicale de esenţă şi influenţă vădit sud-orientale, şi care precedă însăşi introducerea melodiei proprii a cîntecului, în execuţie instrumentală. După preludiu, zicătorul începe însă totdeauna cîntarea vocală a textului poetic în recitativ melodic. Recitativul *parlato* poate apărea îndată, chiar din primul episod, ba chiar şi în desfăşurarea zicerii formulei obişnuite pentru *captatio benevolentiae* (dacă zicătorul este deprins să înceapă cîntecul cu prefixul unei atare formule introductive). În continuare, după interludii, începutul fiecărei perioade narative, ca şi, de cele mai multe ori, şi încheierile acestora constituie părţile mai totdeauna cîntate în recitativ melodic. Majoritatea versurilor textului poetic sînt însă zise în recitativ *parlato*. În felul acesta se desfăşoară, spre pildă, variantele : *Gerul*, *Trei fraţi cu nouă zmei*, *Cea fată de frînc*, *Novac. Cadia*, ale zicătorului Şt. Neagu, şi : *Novac. Lidva cîrciumăriţa*, *Chira-Chiralina*, *Toma d-a lu' Moş*, *Baba Sîrba*, culese de la mai vîrstnicul N. Candoi (Turică), de 75 de ani, din comuna Celei, judeţul Olt [30].

---

[30] Cf. C.I.E.F., mg. : 2109 b, 2108 c, 2111 a, 2110 b, 1377 a, 1388, 1382 a, 1393 a.

Variantele lui Șt. Neagu privite în comparație cu cele ale lui N. Candoi dovedesc, în genere, o structură mai îngrijită, mai bine organizată a artei zicerii, atît în ce privește arhitectonica segmentării textului poetic în perioade narative, cu o delimitare mai limpede a succesiunii episodice prin oportunitatea intervenției interludiilor instrumentale, cît și în consecvența sistematică cu care zicătorul începe, dar și încheie perioadele narative ale textului în recitativ melodic, de unde rezultă o anumită tendință spre cristalizare a formei, chiar și în cazul desfășurării acestei libere periodizări și strofizări episodice (în ,,strofe libere''). Zicerea preferențial băsmită nu ajunge astfel să neglijeze, necum să dizolve și să anihileze logica cerințelor formei muzicale a recitativului melodic. Dimpotrivă, în cadrul opoziției sonore între recitativul preponderent *parlato* al stilului băsmit și recitativul melodic, care rămîne departe de a fi anihilat, se produce o meșteșugită îmbinare și o împăcare ce tinde spre un anumit echilibru artistic aparte, efectele contrastante ale zicerii băsmite amplificînd și potențînd de fapt pe cele ale recitativului melodic, și viceversa. S-ar putea spune că stilul predilect *parlato* al zicerii băsmite, cu dezvoltarea oarecum anarhică, hipertrofiată a recitativului *parlato*, presupune includerea ca o pană a recitativului *parlato* în structura fundamentală a recitativului melodic, producînd lărgirea nesperată a acestuia și prin aceasta prelungind efectul retardant al ,,așteptării frustrate'' care cere, care așteaptă rezolvarea recitativului melodic, ce deschide episodul și lasă apoi curs liber recitativului *parlato* pînă la clauzula formulei sale melodice finale.

Însăși practica repetării unor versuri se produce, în acest caz, cu tendință spre o anumită, vădită regularitate în ce privește încheierea episodului narativ, astfel încît, dacă episodul preponderent *parlato* se încheie cu repetarea unui vers, versul final apare o dată zis *parlato* și repetat pe formula muzicală de încheiere a recitativului melodic învăluitor.

Sub aspectul integrării planului distribuțional al zicerii la nivelul semantic al înțelesului narativ, al cărui firesc suport este, dincolo de efectul de subliniere sau de intenția de gradație proprie metodei repetării unor versuri (deși nu se poate afirma o totală consecvență în rostul folosirii acestui procedeu), se conturează — mai ales în variantele lui Șt. Neagu — o anumită legitate a trecerii recitativului melodic în băsmire. Într-adevăr, recitativul *parlato* pare a fi folosit mai cu seamă pentru a sublinia distingînd din context întrebările și răspunsurile din dialogurile actanților (uneori și cu includerea versului care anunță începutul pasajelor ce cuprind stilul direct — în înțeles sintactic gramatical de *oratio recta*), ca și pentru expunerea cu precădere a pasajelor cu caracter de formulă pregnantă, consacrată, binecunoscutele ,,formule călătoare'', care au dobîndit o cristalizare poetică evidentă. În felul acesta, aparțin zicerii în recitativ melodic mai ales părțile de *oratio obliqua* și de legătură între formule, care cuprind mai cu seamă intervenția naratorului zicător (*vox narrantis*), cu rol de călăuză a ascultătorului și de regizare a conținutului dialogat din pasajele în care personajele înseși sînt aduse în scenă spre a vorbi în cele din urmă, ele însele, în *oratio recta* și deci în recitativ *parlato*. Se remarcă de asemenea frecvente situații în care, pentru cuprinderea formulelor foarte dezvoltate, zicătorul spune o parte a formulei în recitativ melodic, iar cealaltă *parlato*, obţinînd un efect de subliniere a formulei sub semnul înseşi acestei schimbări de atmosferă sonoră contrastantă.

Să observăm, spre pildă, desfăşurarea zicerii variantei *Gerul* [31], a lui Şt. Neagu.

Episodul iniţial, cu formula foarte dezvoltată de îmbiere la ascultare şi de cucerire a bunăvoinţei ascultătorilor (15 versuri !), începe în recitativ melodic, subliniază, prin repetare, versurile :

/ : La cinstiţi ca dumneavoastră :/

apoi

Care, boieri, ne-o-asculta
/ : O mai înţelege ceva :/

şi versul final din secvenţa părţii a doua a frazei :

Cine nu ne-o asculta,
Om înşira
ce-om putea,
Ne-om curăţî de belea
/ : Neică, ca toată lumea ! :/

Ultimele patru versuri ale formulei, conţinînd autorecomandarea cu efect umoristic a zicătorului, sînt zise *parlato*, începînd desfăşurarea stilului băsmit, cu menţiunea că repetarea versului final, sub imperiul cerinţei logicii muzicale, se produce, după cum s-a arătat mai sus, prin zicerea *parlato* şi reluarea versului pe formula muzicală de încheiere cadenţială a recitativului melodic (cu care a început zicerea episodului) :

+ Că suntem din Sadova
+ De potcovim minciuna,
+ Minciuna
de cinci oca
+a/ :Zboară purecii cu ea !... :/

După interludiu (care desparte astfel formula tradiţională introductivă de textul poetic al naraţiunii ca atare), episodul B, foarte concentrat, prezintă în patru versuri ceea ce în *Morfologia basmului* V. I. Propp consideră „situaţia iniţială" — localizarea în fabulos a acţiunii [32]. Concizia face ca desfăşurarea acestui episod să se consume în întregime în recitativ melodic (cu repetarea versului final care subliniază, ca într-un transfocator, „precizarea" locului acţiunii) :

B Cînd oi zîce-a crinului,
La dealu Geambiului,
La su'atu Mielului,
/ : La fîntîna Gerului... :/

Episodul C începe în recitativ melodic dar, după două versuri, continuă în recitativ *parlato* (prin care stilul băsmit se instalează cu autoritate în continuarea variantei). Bășmirea începe o dată cu dialogul personajelor, cuprinzînd și formula clasică a portretului fabulos al Gerului. Repetarea versului final se produce, sistematic, sub semnul necesității încheierii episodului pe formula finală a recitativului melodic :

---

[31] Cf. C.I.E.F., mg. 2 109 b, din 8.XII.1961 (vezi Anexă).

[32] Cf. V. I. Propp, *Morfologia basmului*, Editura Univers, Bucureşti, 1970, p. 30–31 şi 87.

C Iată Marcoș că-m' venea
/ : Și pe chiei că să suia :/
+ Și din gură-așa grăia :
+ —Iej', Gerule, din fîntînă
+ Venii să mă bat cu tine !
+ Iată Geru că ieșa
+ Cu toiagu de zloiete,
+ Cu căciula de namete ;
+ Cu barba de ghiață
-m brață,
+ Cu mustățîle de brumă ;
+ Și din chică
apă-i pică
+a/ : Care-nghează pe opincă... :/

În episodul D, numai versul inițial (repetat) și cel final (la repetare) sînt zise în recitativ melodic. Întreg răspunsul personajului e redat în zicerea bășmită :

D / : Iată Geru că-i grăia : :/ *of*$_1$
+ —Aoleo, Marcoj bătrîne,
+ Ce rău, frate, de-ai făcut
+ Tu la mine de-ai venit ;
+ De n-ai venit în Cuptor,
+ Cîn' n-am, vere, ajutori ;
+ Șî me-ai venit în Undrea
+ Cîn' sînt în puterea mea,
+ Care-nghe' șî Dunărea
+a/ : De treci cu caru pe ea?!... :/

(De remarcat și efectul de poantă al versului final, schițat cu o desăvîrșită nuanțare artistică și în versul final al episodului anterior !)

În episodul E, același început în recitativ melodic, care cedează însă, după trei versuri (versurile 2—3 repetate), locul recitativului bășmit pentru cuprinsul formulei descriptive a echipamentului oștirii semețului pașă, cu încheierea la repetarea versului final în recitativ melodic :

E Dar Marcoș ce mi-ș' făcea?
/ : Îndărăt că să-ntorcea, :/*mă*$_1$
/ : Oastea bine mi-o-mbrăca :/
+ Cu căciuli șî cu obghiele
+ Și mi-i lèga cu curele ;
+ Iepîngele 'aiducești,
+ Cu cojoace bîrsănești ;
+ Cu căciulile di-un cot
+a/ : De cuprindea gîtu tot... :/

În episodul F, primele patru versuri (toate repetate) în recitativ melodic cuprind partea de comperaj artistic al naratorului. La dialog, recitativul melodic cedează locul recitativului *parlato* pentru băsmirea părţii dialogate şi pentru reluarea formulei clasice de mai sus a portretului Gerului (inclusiv observaţia cu privire la repetarea sistematică a versului final) :

F /: Oastea bine mi-o-mbrăca, :/
/: La fîntînă că venea, :/
/: Iar pe chiei că să suia, :/
/: 'N gura mare că striga : :/
+*bă'ce*+ — Iej', Gerùle, din fîntînă
+ Venii să mă bat cu tine !
+ Iată Geru că ieşa
(etc....)
+ Şî din chică
apă-i pică,
+a/: Care-ngheaţă pe opincă... :/

Cele arătate pînă aici sînt de ajuns pentru a ilustra farmecul măiestriei stilului băsmit şi sistematica implicaţiilor semantice pe planul mesajului narativ, în ce priveşte efectele artistice care rezultă din utilizarea mijloacelor acestei forme stilistice a zicerii, iar Şt. Neagu se dovedeşte un desăvîrşit reprezentant al acestui stil specific zicătorilor vîrstnici din cîmpia Olteniei.

Deşi mai puţin cristalizat, mai sărac — şi, poate, mai ascuns — în evidenţa propriilor simetrii, stilul lui N. Candoi (Turică), zicător mai vîrstnic dar, prin temperament, mai puţin aşezat, aparţinînd mai curînd tipului năvalnic, impetuos, mai puţin stăpînit şi echilibrat, al zicătorului cu debit precipitat, torenţial, se înscrie în linii mari în limitele aceluiaşi model tipologic al zicerii predilect băsmite.

Observaţie importantă : atît varianta lui Şt. Neagu, cît şi cea a lui N. Candoi la cîntecul *Doicin* [33] (iar la Şt. Neagu şi *Trei lebede* [34]) nu cuprind nici un vers *parlato*, situîndu-se astfel cu totul în afara stilului băsmit. După propriile mărturii ale zicătorilor (confirmate şi în alte cazuri, şi la alte cîntece), se pare că ceea ce determină absenţa recitativului *parlato* e, în aceste cazuri, o anume factură a structurii muzicale a cîntecului, care nu îngăduie uşurinţa „legăturii" („aşa ie felu lui" [35]), cu alte cuvinte nu permite îmbinarea şi trecerea reciprocă, alternativă, de la recitativul melodic la cel *parlato*. (Dar aceasta e o problemă ce aparţine în întregime competenţei cercetătorilor muzicologi ai cîntecului bătrînesc.)

O atenţie şi un comentariu aparte reclamă o altă trăsătură, de asemenea caracteristică stilului zicătorilor vîrstnici olteni de cîntece bătrîneşti. Mai puţin la N. Candoi (Turică) şi la Florea Pucă (de 76 de ani, din comuna Cerăt, judeţul Dolj), dar foarte frecvent la Şt. Neagu, în cursul interludiilor, zicătorul — sau însoţitorii din taraf — obişnuiesc să abandoneze vremelnic firul narativ al cîntecului bătrînesc, divagînd şi introducînd ca în adevărate paranteze distractive, eterogene, fie crîmpeie din muzica instrumentală a jocurilor, fie cîntece lirice şi satirice de tot felul, fie chiar unele digresiuni narative în proză, cu caracter de poveste şi păţanie umoristică trăită.

---

[33] Cf. C.I.E.F., mg. 2109 a, 1387.
[34] Cf. C.I.E.F., mg. 2111 b.
[35] Cf. C.I.E.F., fişa mg. 1142 c, din 21.VI.1957.

În varianta *Gerul* a lui Şt. Neagu, la interludiul după episodul B se introduce o melodie de joc pe care zicătorul o însoţeşte cu strigături „de comandă". În interludiul după episodul F, vioristul Ilie Vîrlea introduce cîntecul liric „Dacă ai bărbat". După episodul G, zicătorul introduce în interludiu cîntecul social „Ţăranul şi ciocoiul".

În patru interludii din varianta *Novac. Fata Cadiului*, zicătorul cobzar Şt. Neagu sau vioristul însoţitor Ilie Vîrlea introduc de asemenea cîntece lirice şi melodii de jocuri cu strigături.

În sfîrşit, în patru interludii din varianta *Doicin*, vioristul Ilie Vîrlea introduce două cîntece, iar cobzarul Şt. Neagu zăboveşte în două digresiuni, destul de largi, de proză umoristică, cuprinzînd întîmplări cu haz şi cu tîlc din peripeţiile vieţii lăutăreşti.

Această manieră, practicată probabil şi de alţi zicători, dar care nu a fost sesizată în vechile culegeri şi înregistrări de cîntece bătrîneşti, pare a fi proprie zicătorilor din zona de cîmpie a Olteniei, aparţinînd mai ales stilului lăutăresc. Se naşte întrebarea — nerezolvată — a vechimii şi răspîndirii acestei practici. S-ar părea că e vorba de o practică strict lăutărească şi locală. În ce priveşte rostul şi efectul artistic al acestei maniere a zicerii, deşi la prima vedere ar părea că e vorba de un fenomen parazitar, propriu fazei de disoluţie a genului, poate fi totuşi o practică tradiţională îndătinată, ca o dovadă despre complexitatea rolului de *joculator — jongleur — Spielmann* al zicătorului specializat, lăutarul, profesionist al cîntecului, fiind chemat să-şi înveselească totdeauna adunarea ascultătorilor la prilej de petrecere. („Mai picotă lumea de somn. Aşa să mai trezăşte!" — explică Şt. Neagu [36].) Dacă gustul îndoielnic al unora din aceste digresiuni poate fi neglijabil sub raport artistic, în orice caz nu poate fi neglijabil aspectul de complexitate sporită a artei zicătorului, îmbogăţind, prin alte şi alte variaţii, peisajul sonor al zicerii şi al ascultării, evitînd monotonia solemnităţii grave a zicerii prelungite a cîntecului bătrînesc, care ar putea fi fastidioasă, împrospătînd atmosfera şi stimulînd deopotrivă pe zicător şi pe ascultător pentru susţinerea, prin contrast, a tensiunii narative din cîntecul bătrînesc. De altfel, poate fi şi aceasta o formă specifică, particulară, a „devierii" (écart) care conferă noi elemente de opoziţie şi de aşteptare frustrată artei zicerii cîntecului bătrînesc, aducînd o paletă mai bogată decît sîntem deprinşi să cunoaştem din frecventarea vechilor colecţii, care s-au limitat, fără excepţie, la notarea şi transcrierea efectivă şi exclusivă a textului consecvent al cîntecului bătrînesc celui mai autentic !

Cele arătate mai sus ne îndreptăţesc — credem — să nu putem fi de acord cu unele din consideraţiile lui George Călinescu, exprimate în capitolul *Arta literară în folclor* din tratatul de *Istoria literaturii române* al Academiei Republicii Socialiste România. Referindu-se la „complementul melodic al baladei" şi la „monotonia părţii muzicale, plăcută totuşi poporului", G. Călinescu afirmă că „execuţia melodică apare superfluă şi fastidioasă" şi socoteşte că, „în poezia populară, textul (spre a fi judecat esteticeşte) nu numai că se dispensează de melodie dar, eliberat de ea, apare în toată plenitudinea, cu o ritmică, o legănare proprie şi, pe măsură ce prin mijlocirea cărţii ne obişnuim a recita versuri populare, reconstituirea spectacolului muzical ni se pare de domeniul arheologiei" [37].

---

[36] Cf. C.I.E.F., fişa mg. 2109 a, din 8.XII.1961.

A afirma cu orice preţ preponderenţa laturii muzicale, mai cu seamă în cazul cîntecului bătrînesc (unde „zicerea" comportă, mai mult decît în alte genuri, şi numeroase pasaje recitate — *parlato*), ar fi, desigur, o incontestabilă exagerare. Neglijarea şi, cu atît mai mult, dispreţul făţiş (izvorît — se pare — mai mult din dorinţa lui G. Călinescu de a minimaliza „pe etnografi şi pe folcloriştii muzicali" [38]) e însă o tot atît de inconsistentă eroare.

S-ar cuveni, în schimb, amintite aici unele îndemnuri ieşite, cu trei decenii în urmă, de sub pana profesorului D. Caracostea, luptător de o viaţă întreagă pentru constituirea unei temeinice discipline a folcloristicii noastre : „În interpretarea patrimoniului nostru poporan — scria în 1941 D. Caracostea — trebuie deci să ne desfacem de deprinderile cărtăreşti, care deformează, şi să intuim semnificaţiile potrivit autenticelor plăsmuiri" [39]. Iar în altă parte : „După cum criticul trebuie să facă jertfa de a deveni un lingvist, care să nu primească de-a gata părerile, ci să şi le făurească singur, tot astfel trebuie să devie şi un folclorist în stare să-şi cucerească singur adevărul. În domeniul nostru, pentru a ne izbăvi de apele diletantismului şi ale generalităţilor, avem nevoie şi de o prealabilă cercetare cu privire la modalităţile proprii creaţiunii poporane" [40].

Să amintim, în sfîrşit, şi aceste rînduri, pe care prof. D. Caracostea, drumeţ „pe cărări nebătute" [41] le scria la vremea sa : „. . . sfînta muncă tăcută, neştiută, nemulţumirea, frămîntarea, ochiul mereu atent asupra a tot ce se face aiurea, nu pentru a imita, dar pentru a făuri tăindu-ţi propria cale — iată factori ai creativităţii de care avem nevoie, nu de etalările şi aplauzele obişnuite" [42].

---

[37] Cf. G. Călinescu, *Arta literară în folclor*, în tratatul citat mai sus (nota 1), p. 200—201 pass.

[38] Cf. *ibid.*, p. 202.

[39] Cf. D. Caracostea, *Poezia tradiţională română*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1969, I, p. 309.

[40] Cf. *ibid.*, II, p. 62.

[41] Cf. *ibid.*, I, p. 7.

[42] Cf. *ibid.*, I, p. 16.

A N E X Ă

SOARELE ȘI LUNA

mg. 2 400 Vb
culegător : Al. I. Amzulescu

C. Mustățea
Malu, Ilfov
14.XI.1962

A Pe buhaz de mare,
/: La cea casă mare :/
Cu ferestre-n soare,
Mi-este-o argelușă
Mică,
dă nimică,
Cu uși dă sipică,
Ferestre dă sticlă...
B Și-acolo că-m' țese
Iana
Simziana,
Sora Soarelui
Și-a pămîntu[+]lui.
Războiașu iei,
Un război dă fier*î*
/: Cu stîlpi dă oțel*î*, :/
Cu spata de sîrmă,
Face pînza bună,
Dar ea
ce țe[+]sea?
Fir
și ibrișin,
Lui Soare zăbun*î*,
Fir și cu mătase,
Lu' Soare cămașă.
C Soarele venea
'N ușă de argea,
Așteziua-i da :
— Așteziua, Iană,
Iană
Simziană,
ă Sora mea cea bună,
Făcuz' dintr-o mumă
/: Cu dor și cu milă, :/
Țese, Iano, țese
/: Și te pregătește :/
ă Mie
de soție,
Vede-o-aș pustie
/: Cum oi_2 să rămîie! :/
D *ă* Luna-l auzea,

Din gură-i zicea :
— Soare luminate,
/ : Trup fără păcate, :/
ă Numai că vorbiși
ă$_1$/ : Și
păcătuiși, :/
Că unde s-a văzut
Și s-a pomenit
Să ia sor' pe frate
Să facă pă[+]cate,
+ N-are-n lume parte,
Fratele pe soră,
/ : N-are-n lume dorî$_1$? ! :/
E Soarele-i spunea :
— Iano, soru-mea,
păi Io mi-am umblatî
Și mi-am trăpădatî
Să vezi, noo ani
Tot pă nouă cai,
Patru-am cimpovitî
/ : Șî cinci-au 'bosit, :/
Potrevnică-n lume,
Samene cu mine,
î Io nu mi-am găsitî
Dăcît chiar pe tine,
/ : Să mă iei pă mine ! :/
F Iana-l auzea,
Sta
și să gîndea,
Din gură-i zicea : *măi*
— Soare luminate,
Trup fără păcate,
Io te voi lua
/ : Dacă mi-oi făcea :/ *măi*$_1$
O scară dă fierî
Pîn' la naltu cerî
Cu stîlpi de oțelî,
ă Și noi să mergemî
Tot la moș-Adamî
Și la moș-Crăciuni,
/ : Oameni mai bătrîni, :/
Dacă ne-o lăsa
Noi ne vom lua ;
De nu ne-o lăsa
Noi nu ne-om lua, *măi*
Păcate-om avea !
G Soarile-auza,
Puternic era,

Doar din bici plesnea,
Scara
să făcea,
Scara mi-e dă fier*î*
Cu stîlpi de oțel*î*
/ : Pînă naltu cerî. :/
La Iana venea,
În ușă de argea,
Din gură-i zicea : *mă*
— Iano, sora mea,
Ce me-ai porîncit*î*
/ : Iacă ți-am făcut*î*$_1$! :/
H Iana-l auzea,
Afară i[+]șea,
+ La scară mergea
Și iei să ducea
ă$_1$ / : Tot pe scară-n sus*î*$_1$:/
Tot la naltu cer*î*,
Tot la moș-Adam*î*
Și la moș-Crăciun,
Că-i oameni mai bătrîni.
Acolo-ajungea,
Bună ziua-i da,
Iei spatile-ntor[+]cea,
+ Știa
la ce venea. . .
I Soarile-m' zicea :
— Adame, A[+]dame
+ Și tu, moș-Crăciune,
Noi aici am venit*î*
/ : De căsăto[+$_2$]rit*î*$_1$! :/
Adam i-auzea,
De mînă-i lua
/ : Ș*î*$_1$-n rai că-i băga. :/ *măi*$_1$
Cîn' la rai, la rai,
Raiu mi-e-ncuiat,
Cheia c-o lua, *mă*
Poarta
-o dăscu[+]ia
+ Și-n rai că-i băga.
La rai ce-auzea ? *măi*
Nește păsărele
Cînta-n viersu[+]rele :
„Ferice de noi,
n De părinții noșt'i,
Au la ce trăi
Și la ce-or muri,
Că la rai vor veni !"
J Soarile-ntreba :

— Adame, Adame,
Aste păsărele
Cîntă-n viersurele :

„Ferice de noi,
Dă părinții noștri,
C-au la ce trăi
Și la ce mu[+]ri,
+ Că-n rai vor veni !”
+ Acestea ce sunt ?
— Ăștea-s copii mici,
Că sunt botezați
Și cuminecați,
/ : Și-n rai sun’ băgați ! :/
K ’Nainte mergea
Și iei mai vedea
Nește case nalte,
Nește mese-ntinse
/ : Cu făclii aprinse. :/
+ — Acestea ce sunt ?
— Aște case nalte,
/ : Dă sărindar date ! :/
L ’Nainte mergea
Și iei mai vedea
Niște vite grase,
Grase
    și frumoase,
Iarbă verde n-au,
Nici apșoară n-au,
/ : Tot grase iereau. :/
+ — Acestea ce sunt ?
— Aste vite grase,
Grase
    și fru[+]moase,
+ Nașu cînd a botezat
+ Și a cununat
+ Vită-a dăruit,
+ Bine i-a părut,
+a/ : Acestea că sunt ! :/
M Adam nu șădea,
Din rai că-i sco[+]tea
+ Și-n iad că-i băga.
Dar în iad ce vedea ? *măi*
Nește păsărele
Cînta-n viersu[+]rele :

„Vai de noi, de noi,
De părinții noștri,
N-au la ce trăi
Nij’ la ce muri,
Că-n iad va veni !”

— Adame, Adame,
Aste păsărele
Cîntă-n viersurele
Că: „Vai de noi, de noi,
De părinţii no[+]ştri,
N-au la ce trăi
Niji la ce mu[+]ri,
+ Că-n iad va veni”,
+ Acestea ce sunt?
— Ăstea-s copii mici,
Sun' nebotezaţi,
Necumine[+]caţi,
+ Iei au răposat
+ Ş-în iad i-a băgat!
N 'Nainte mergea
Şi iei mai vedea
Neşte vite slabe,
Slabe şi coclite
Şi umpodmorîte.
+ — Acestea ce sunt?
+ — Naşu cînd a cununat
+ Sau a botezat,
+ Vită-a dăruit,
+ Rău că i-a părut,
+a/: În iad a venit! :/
O 'Nainte mergea
Şi iei ce vedea?
Vezi, doo căţele
C-un gard între iele,
De nu iera gardu
/: Îşi punea capu! :/
+ — Acestea ce sunt?
— Aste doo căţele
Sun' două cumăţele
/: Cu soacra-ntre iele! :/
P 'Nainte mergea
Şi iei ce vedea? *mă*
Trupuri păcătoase
Umbla viermi prin oase,
Viermi neadormiţi,
Blestem de părinţi
/: De cînd ereau mici. :/
+ — Acestea ce sunt?
— Cei de-au fermecatî,
/: În iad i-a băgatî$_1$! :/
Adam nu şădea,
De mînă-i lu[+]a,
+ Dîn iad că-i scotea.
Dar ce le spunea? *măi*
— Soare luminate,

Trup fără păcate,
Dacă v-eţi lua,
În iad v-oi băga;
De nu v-eţi lua,
La rai v-oi băga!
Soarele-i zîcea:
— Vreau să intru-n iadî,
/: Să-m' iau ce-mi e drag! :/
R Adam i-auzea,
La scară-i du[+]cea,
+ Spatele-ntorcea.
Iei jos să lăsa, *mă*
etc...

GERUL

mg. 2 109 b
culegător: Al. I. Amzulescu

Şt. Neagu
Sadova, Dolj
8.XII.1961

A /: Cînd oi *zîce*$_1$ de-avrămeasă, :/*of*$_1$
Ia s-ascultaz' dumneavoastră
L-astă poveste domnească,
Trebuie să isprăvească
/: La cinstiţi ca dumneavoastră. :/
Care, boieri, ne-o-asculta
/: O mai înţelege ceva; :/ *mă*$_1$
Cine nu ne-o asculta,
Om înşîra
ce-om putea,
Ne-om curăţî de belea
/: Neică, ca toată lumea, :/
+ Că suntem din Sadova
+ De potcovim minciuna,
+ Minciuna
de cinci oca,
+a/: Zboară purecii cu ea... :/
B Cînd oi zîce-a crinului,
La dealu Geambiului,
La su'atu Mielului,
/: La fîntîna Gerului... :/

(Interludiu, melodie de joc cu strigătura:
Una, una!
Doauă, doauă!
Trei, patru, cin' şî şasă,
/: Iar acu' !... :/
Revine la melodia baladei, instrumental apoi vocal :)

C *î* Iată Marcoş că-m' venea
/: Şi pe chiei că să suia :/
+ Şi din gură-aşa-n grăia :
+ — Iej', Gerule, din fîntînă
+ Venii să mă bat cu tine !
+ Iată Geru că ieşa
+ Cu toiagu de zloiete,
+ Cu căciula de namete ;
+ Cu barba de ghiaţă
-m braţă,
+ Cu mustăţîle de brumă ;
+ Şi din chică
apă-i pică,
+a/: Care-ngheaţă pe opincă. . . :/
D /: Iată Geru ce-i grăia : :/ *of*$_1$
+ — Aoleo, Marcoj bătrîne,
+ Ce rău, frate, de-ai făcut
+ Tu la mine de-ai venit ;
+ De n-ai venit în Cuptor,
+ Cîn' n-am, vere, ajutori ;
+ Şî me-ai venit în Undrea
+ Cîn' sînt în puterea mea,
+ Care-nghe' şî Dunărea
+a/: De treci cu caru pe ea ? !. . . :/
E Dar Marcoş ce mi-ş' făcea ?
/: Îndărăt că să-ntorcea, :/ *mă*$_1$
/: Oastea bine mi-o-mbrăca :/
+ Cu căciuli şî cu obghiele
+ Şi mi-i lega cu curele ;
+ Iepîngele 'aiduceşti,
+ Cu cojoace bîrsăneşti ;
+ Cu căciulile di-un cot
+a/: De cuprindea gîtu tot. . . :/
F /: Oastea bine mi-o-mbrăca, :/
/: La fîntînă că venea, :/
/: Iar pe chei că să suia, :/
/: 'N gura mare că striga : :/
+*bă 'ce* + — Iej', Gerule, din fîntînă
+ Venii să mă bat cu tine !
+ Iată Geru că ieşa
+ Cu toiagu de zloiete,
+ Cu căciula de namete ;
+ Cu barba de ghiaţă
-m braţă,
+ Cu mustăţîle de brumă ;
+ Şî din chică
apă-i pică,
+a/: Care-ngheaţă pe opincă. . . :/

(Interludiu, cîntec liric — vioristul Ilie Vîrlea :
/ : Dacă ai bărbat,
Ține-mi-l legat,
Nu-i da drumu noaptea-n satĭ
După sărutat ! :/
/ :*of* :/Că io l-am primitĭ
Și l-am giugiulitĭ,
/ :Și l-am sărutatĭ
Pînă l-am culcat !... :/
Apoi revine la melodia baladei, instrumental — vocal :)

G /: Dară Geru-i răspundea : :/
+ — Aoleo, Marcoj bătrîne,
+ Ce rău, frate, c-ai făcut
+ De oastea ț-ai obosît !
+ La cîmpie ca s-o du'
+ Șî puțîn s-o 'odinești !
+ La cîmpie mi-o ducea
+ Șî puțîn mi-o 'odinea.
+ Cazanele le-ncingea
+a/ : Și hrana
că și-o lua. :/
/ : Dară Geru ce-m' făcea ? :/
/ : Ca un puternic erea ! :/
+ De cu sară,
ploaie caldă,
+ab/ : : Peste noapte,
ger de moarte... : :/

(Interludiu, cîntec social :
/ : Foaie verde foi-trifoi,
Pe deal, pi la Pițigoi, :/
/ : Treci-un car cu patru boi
Încărcat cu păpușoi ; :/
Dindărătu carului,
Arindașu satului :
etc...

LE STYLE ORAL DES CHANTS ÉPIQUES ROUMAINS

Les observations de l'auteur s'appuient sur la transcription systématique, par le menu, de plusieurs centaines de « textes » poétiques, documents de la tradition orale authentique appartenant aux collections d'enregistrements sonores de l'Institut d'ethnographie et de folklore de Bucarest.

Les principes et la méthode structuraliste concernant l'étude des niveaux de description, l'analyse distributionnelle et intégrative des structures narratives, constituent le fondément théorique de la démonstration.

Dans la tradition folklorique roumaine, le récitatif épique est la forme spécifique orale du texte poétique narratif. Certains « écarts » qui apparaissent dans le développement habituel du niveau sonore, à savoir : la division épisodique du texte narratif — par des interludes instrumentaux — en « strophes libres », la répétition de certains vers ou séquences de vers, l'utilisation alternative et combinée du récitatif mélodique et du récitatif *parlato*, sont autant de moyens de mettre en relief la couche sonore, qui acquièrent leur sens intégral au niveau sémantique du message narratif du texte poétique. Par ces moyens, l'interprète souligne, met en contraste et obtient des effets de gradation au niveau de la « diction des formules » et des « formules » propres au style des chants narratifs.

L'analyse détaillée de trois variantes concrètes est destinée à illustrer la différence entre le style des chanteurs de la zone folklorique de Muntenia (dans laquelle le récitatif mélodique est prédominant) et le style «conteur » des interprètes âgés de la Petite Valachie (où le récitatif *parlato* est prédominant).

RIMA ZERO ÎN CÎNTECUL EPIC EROIC

NICOLAE CONSTANTINESCU

I. Nu trebuie demonstrat că poezia populară română cunoaşte, cu foarte mici excepţii, rima, adică identitatea finalurilor de vers începînd cu ultima silabă accentuată, sau cel puţin asonanţa, respectiv, omofonia ultimei vocale accentuate a versurilor. Excepţiile, sub care înţelegem producţiile poetice populare în care nu există rimă sau aceasta este extrem de rudimentară, se pot grupa în două categorii. În prima ar intra unele descîntece şi colinde sau părţi din acestea; în a doua, bocetele improvizate liber, unele producţii folclorice contemporane, jurnalele orale de exemplu. Cele două categorii sînt clar delimitate şi absenţa sau caracterul rudimentar al rimei se explică diferit. În cazul celei dintîi se crede că, deşi „descîntecele sînt mai întotdeauna în versuri, proza aparentă rezultă din uzura şi dispariţiunea rimelor regulate "(G. Dem. Teodorescu). Considerăm că fenomenul nu se datoreşte degradării, decăderii speciei, ci că la origine acestea — descîntecele, colindele — au fost nerimate, potrivirea finalurilor de vers fiind un cîştig ulterior [1]. Aceasta nu înseamnă că cele două categorii nu ne oferă admirabile exemple de iscusită folosire a rimei, dar podoaba a fost dobîndită mai tîrziu, poate şi din contactul cu speciile rimate ale poeziei populare.

Absenţa sau rudimentul rimei, în producţiile celui de-al doilea grup, se datoreşte altor cauze. Este vorba de imperfecţia elaborării, de o insuficientă cizelare în procesul de circulaţie, de caracterul efemer, în ultimă instanţă, al unor astfel de producţii. În sfîrşit, terenul îţi scoate în faţă, uneori, informatori binevoitori, dar nedotaţi, de la care se pot obţine piese nerimate chiar din genuri şi specii despre care ştim clar că cunosc şi cultivă rima (epică, lirică). Interesante, uneori, sub aspect documentar, acestea ies din sfera poeziei, deşi unele culegeri le consemnează şi publică. Excluzînd aceste situaţii de excepţie, în cele ce urmează ne vom ocupa de funcţia stilistică şi semantică a rimei zero, altfel zis, a versurilor nerimate care apar în contexte rimate.

---

[1] Cf. Vl. Streinu în replică la opinia de mai sus a lui G. Dem. Teodorescu : „N-am izbutit să ne facem o idee clară de cum se poate ca o rimă perfectă să se uzeze sau să dispară prin oricît de continuă întrebuinţare ; n-am putut înţelege nici preschimbarea unor versuri care şi-au pierdut rimele în « proză » pe care am fi obţinut-o numai prin pierderea sau relaxarea ritmului " (*Versificaţia modernă*, E. L., 1968, p. 162).

Rev. etn. folc. tom. 15, nr. 6, p. 495—504, Bucureşti, 1970

Cercetarea atentă, sub aspectul rimei, a textelor poetice populare evidenţiază existenţa în contexte rimate a unor versuri albe a căror prezenţă nu pare a fi întîmplătoare, cum o socotea C. Brăiloiu : „în schimb rimele unesc un număr în principiu arbitrar de versuri în serii asimetrice, în care se inserează *la întîmplare* [*subl. ns.* — *N.C.*] versuri albe" [2].

Pentru a demonstra că prezenţa versurilor nerimate, în contexte rimate, nu se datoreşte întîmplării, că nu este vorba de licenţe poetice, ci că ne aflăm în faţa unui fapt stilistic remarcabil, cu consecinţe pe plan semantic, ne vom opri asupra cîtorva texte epice în care fenomenul este mai vizibil. Cît priveşte corpusul informaţional ne-am impus de la bun început o limitare şi o selecţionare riguroasă, oprindu-ne aproape exclusiv asupra unor cîntece epice eroice cum sînt : *Gerul*, *Şarpele*, *Antofiţă al lui Vioară*, *Roman copilul*, *Trei fraţi cu nouă zmei* etc. [3] Restrîngerea favorizează o cercetare de profunzime a fenomenului observat, frecvenţa şi destinul lui putînd fi astfel mai lesne sesizate. Teritorial, selecţia s-a oprit asupra textelor culese din Cîmpia Dunării, ştiut fiind că aceasta este zona de maximă înflorire şi răspîndire a cîntecului epic, piesele alese avînd deci caracter reprezentativ. S-a avut în vedere autenticitatea materialului investigat, acordînd prioritate cîntecelor culese şi transcrise ştiinţific în vremea din urmă, dar nu am putut renunţa la cele din colecţiile clasice (G. Dem. Teodorescu, Păsculescu, Mateescu), deşi asupra fidelităţii acestora planează, din perspectiva timpului, un inevitabil semn de întrebare [4].

II. a) Una dintre primele observaţii ce se pot face în legătură cu prezenţa în contexte rimate a unor versuri nerimate este că acestea se suprapun cu întrebările retorice frecvent utilizate de interpretul popular în vederea tensionării discursului poetic, captării atenţiei auditorilor, marcării episoadelor semnificative ale cîntecului. Într-o variantă din *Antofiţă al lui Vioară* (Tocilescu, p. 49—52) fenomenul este foarte clar :

. . . .
Frumoasă masă mi-e întinsă
De mari boieri mi-e cuprinsă
Dar la masă cine-mi şade?
Cei cincizeci de năvodari
Patruzeci de lopătari
Tot feciori de boieri mari.
Dar la masă ce-mi mînca? etc.
. . . .

---

[2] C. Brăiloiu, *Versul popular românesc cîntat*, *Opere*, I. E.M., 1969, p. 79.

[3] Titulatura cf. Indicele tematic şi bibliografic din *Balade populare româneşti*, vol. I, E.L., 1964.

[4] Lista colecţiilor consultate, nr. de piese, abrevierea în text : a) C. Brăiloiu, *Cîntece bătrîneşti din Oltenia, Muntenia, Moldova şi Bucovina*, 1932, Publicaţiile Arhivei de Folklor IV [4 variante] (Brăiloiu...) ; b) C. Mateescu, *Balade adunate de...*, cu o prefaţă de N. Iorga, Vălenii de Munte, 1909, [2] (Mateescu...) ; c) *Monografia judeţului Dolj...*, tipărită sub îngrijirea dlui dr. C. S. Nicolăescu-Plopşor, vol. I-II, 1944, [17] (*Monogr. Dolj*, I, II) ; d) N. Păsculescu, *Literatura populară românească*, Bucureşti, Socec, 1910, [6] (Păsculescu...) ; e) C. Sandu Timoc, *Cîntece bătrîneşti şi doine*, E. L., 1967, [4] (C. Sandu Timoc...) ; f) G. Dem. Teodorescu. *Poezii populare române*, Buc. 1885, [3] (Teodorescu...) ; g) Gr. G. Tocilescu, *Materialuri folkloristice*, vol. I, 1900, [6] (Tocilescu...) ; h) *Vechi cîntece de viteji*, culegere alcătuită sub îngrijirea Institutului de folclor, E.S.P.L.A, 1956, [3] (*Vechi cîntece...*).

şi mai departe : Cu coate dalbe pe masă
Cu palmele pe obraze.
Cine seama că-i lua?
Numai Vioară ăl bătrîn.

În aceeaşi ipostază întîlnim versuri nerimate şi în alte variante ale cîntecului :

Mare masă mi-e întinsă
De mulţi boieri mi-e cuprinsă
Iar la masă cine şede?
Cei cincizeci de năvodari
Cei cincizeci de vătaşi mari
Şi la masă ce mînca?
Numai cegă şi păstrungă etc.
(C. Sandu Timoc, p. 81)

sau . . . .
Patruzeci de lopătari
Doisprezece vătafi mari
Feciorași de boieri mari
În capu' mesei cine şade?
Şade Vioară cel bătrîn

. . . .
Dar în coada mesei?
Antofiţă al lui Vioară etc. (Păsculescu, p. 175; de asemenea în Brăiloiu, p. 35—36).

În această împrejurare versul nerimat preia şi accentuează funcţia întrebării retorice, în sensul că, lipsindu-i marca-rima, el iese din sistem, atrăgînd atenţia asupra lui.

Întrebarea retorică poate să aibă şi o funcţie structuratoare în cadrul poemului, cum se întîmplă foarte clar în *Arcoş paşa şi Gerul* (Mateescu, p. 105—110), în care fiecare secvenţă este marcată printr-un vers-întrebare retorică. După confruntarea dintre paşă şi Ger, cîntecul se structurează în patru episoade cuprinzînd fiecare cîte trei secvenţe : 1. acţiunea Gerului ; 2. reacţia ostaşilor ; 3. sfatul lui Arcoş paşa. Fiecare dintre aceste secvenţe este introdusă neabătut printr-o întrebare retorică : 1. Dar Crivăţul ce-mi făcea? ; 2. Dar voinicii ce-mi făceau? ; 3. Dară paşa ce-mi zicea? Primele două întrebări rimează de fiecare dată cu versurile proxime, în timp ce întrebarea a treia este totdeauna, în textul de faţă, nerimată. Astfel :

Dar Crivăţul ce-mi făcea?
De ce seara roura...
Dar voinicii ce-mi făceau?
La Arcoş că mi-şi venea....
. . . .

însă :

Dară paşa ce-mi zicea?
Voi, voi, voi, voinici cuminţi,
Îndărăt să vă duceţi
Şi voi să v-alegeţi etc.

Cîntecul era extrem de cristalizat în conştiinţa interpretului, încît în fiecare din episoadele care urmează lucrurile se petrec la fel: primele două întrebări sînt rimate, a treia este un vers alb. Nu e lipsit de semnificaţie faptul că tocmai versul care introduce sfatul, soluţia dată de Arcoş paşa pentru înlăturarea efectelor Crivăţului, este nerimat. În confruntarea dintre om şi forţa naturii importantă era reacţia eroului, încercarea lui de a se opune, chiar dacă finalmente fără succes, Gerului. Absenţa rimei aici, deşi nedeliberată, ci o consecinţă a şablonului utilizat, devine totuşi relevantă, scoate în evidenţă versul respectiv mai mult decît pe celelalte şi în sfîrşit atrage atenţia asupra elementului central al discursului.

Deosebit de evidentă este funcţia structuratoare a versurilor nerimate în cîntecul *Ăi trei fraţi cu nouă zmei* (*Vechi cîntece*..., p. 48—51). Mai întîi o întrebare retorică nerimată:

Foaie verde usturoi
Usturoi în patru foi
Ce război în sat la noi,
Ce gîlceavă-n cea dumbravă.
Dar gîlceava cine-o face?

care ne introduce în atmosferă, dezvăluie conflictul dintre „ăi trei fraţi cu nouă zmei/ pentru o soră care-o au ei". În ciuda opoziţiei fratelui mai mare, cel mic se luptă cu zmeii. Fiecare dintre încercările eroului este subliniată printr-un vers cu rima zero care contribuie la delimitarea clară a secvenţelor:

1. Tăie trei, rămase şase
2. Tăie trei, rămase trei

(rimă interioară fortuită, versul în întregul lui nu rimează cu altele).

3. Tăie doi, rămase unul
4. Fratele ăl mic striga:
— Alelică, fraţii mei!

b) În alte situaţii, versurile nerimate accentuează asupra ideii centrale a poemului, fără să se suprapună cu întrebările retorice. Iată începutul cîntecului *Arcoş paşa şi Gerul*:

Foicica bobului
Sub seninul cerului
La fîntîna Gerului
Nimerit-a să se bată
Tot Arcoş paşe bătrîn
Cu barba băgată-n sîn
El, măre, mi-a nimerit
Şi el, măre, a tăbărît
Tot cu o mie de paşie
Ca el măre să se bată
Cu Gerul, cu Crivăţul
Puterea lui Dumnezeu
Ce n-am văzut de cînd sînt eu
Dar Arcoş ce mi-şi făcea?
La fîntînă că mergea

Şi cu Gerul aşa vorbea :
— *Hai Gerule să ne batem.*

Din citatul de mai sus se constată fără dificultate că primele trei versuri sînt legate între ele prin aceeaşi rimă, după care urmează un vers nerimat ; următoarele patru sînt dispuse în perechi, al cincilea e aparent nerimat, dar are rima la cezură, pentru ca abia al şaselea să fie nerimat ; din nou un vers cu rima la cezură, o pereche şi o terţină şi iar un vers nerimat. Versurile albe :

1. Nimerit-a să se bată ;
2. Ca el, măre, să se bată.
3. Hai, Gerule, să ne batem !

Dispunerea lor este aparent întîmplătoare, dar asimetria secvenţelor nu ne spune nimic pentru că aici accentul cade pe semnificaţia versului alb care include şi apasă pe ideea de bătălie, de luptă, adică pe elementul esenţial al comunicării poetice în acest caz. Absenţa rimei în acele trei versuri duce la scoaterea lor din sistem. Nemarcate de elementul rimă, cele trei versuri capătă totuşi o marcă-zero, prin care se stabileşte o opoziţie cu restul. Deci opoziţia marcat/nemarcat devine în acest caz relevantă. Semantica versului dovedeşte că alegerea n-a fost întîmplătoare, ci instinctiv, desigur, interpretul popular a simţit că în aceste versuri şi mai ales în verbul „a bătea" rezidă esenţa poemului. În acelaşi sens apar versurile nerimate şi în *Chira* (Teodorescu, p. 562) care începe astfel : „În vadul Brăilii/ În scursul Dunării/ Printre caicele/ Mai în jos de schele/ *'Carcă-mi se-ncarcă*/ Două-trei sandale/ Nouă galioane/ *Dar ce mi se-ncarcă?*/ Fir şi ibrişin/ Şi postav de-ăl bun/ *Şi cine le-ncarcă?*/ Un arap buzat/ Negru şi ciudat " etc. Stilistic, prin absenţa rimei, cele trei versuri subliniate se află în opoziţie cu restul poemului, sînt mai reliefate şi trezesc în chip firesc interesul auditorilor sau cititorilor pentru ele. Se poate constata că primul accentuează, prin repetare, ideea de încărcare exprimată afirmativ, iar următoarele două, sub forma unor întrebări retorice, insistă pe ideea pregătirii de plecare, introducînd în acelaşi timp şi personajul care va declanşa acţiunea.

c) Dacă aici rolul versurilor nerimate era de a accentua o idee (de bătălie, de încărcare), în alte cîntece ele au rostul de a marca pe combatanţi, pe erou, pe opozant, şi adesea pe adjuvant. *Mistriceanul* (Păsculescu, p. 170—174) debutează cu un loc comun, ce ne plasează într-o atmosferă incertă, fabuloasă. Sub aspectul rimei sînt patru perechi de versuri, ultimul cu rima la cezură, după care notăm un vers nerimat : 1. *Săvai Mistricean voinic.* Urmează o lungă secvenţă perfectă din punct de vedere al rimei. Blestemul mamei începe şi el cu două versuri rimate : „Nani-mi-te, liuliu-mi-te/ Pui de şarpe sugă-mi-te/", după care iar un vers nerimat : 2. *De sub talpa casei noastre.* Cele două versuri nemarcate de rimă au aici funcţia de a-i evidenţia pe eroi — Mistricean şi Şarpele —, dar după cum se vede accentul nu cade pe şarpe ca atare, ci pe unul anumit : *De sub talpa casei noastre.* Opoziţia dintre actanţii principali este marcată, pe lîngă absenţa rimei, şi prin mijloace specifice în interpretarea cîntecului epic (interogaţia retorică). Adjuvantul eroului, în cazul de faţă „Un voinic de Ciobîlcie/ Cu sabie demischie", este introdus în poem prin acelaşi procedeu — un vers nerimat marchează intrarea lui în acţiune : 3. *Voinicelul că sosea*. Dacă în versul de prezentare a eroului se insista pe calitatea acestuia (,,voinic"), în cel consacrat opozantului se produce o individualizare, o particularizare cum arătăm, în prezentarea personajului ajutător accentul cade pe sosirea sa la locul încleştării. Situaţia identică în *Monogr. Dolj*, p. 151—156.

Într-o variantă a aceleiaşi teme versurile cu rima zero au exact aceeaşi funcţie — de individualizare a personajelor :

O nevastă tinerea
Măritată de iarna
Şi nevasta că-mi avea
Ea mi-avea un copilaş...
. . . .

şi :

Cum mă sugi maică pe mine
Aşa şarpele pe tine,
Da' şarpele asculta
De la gura omului
Din dogoarea focului.

Individualizarea aceasta intervine des pe parcursul cîntecului. Tot printr-un vers şablon şi el cu rima zero este introdus adjuvantul :

Da Voinea cînd îl vedea
—Lele, vere, măi Iovane
De ce stai şi mă priveşti
Ori nu vezi cum necăjesc. (C. Sandu Timoc, p. 76).

Că marcarea personajului prin versuri cu rima zero nu e întîmplătoare şi nici un ţine, eventual, de stilul individual al unui cîntăreţ, ne-o dovedeşte prezenţa fenomenului în numeroase alte cîntece epice. În atmosfera tipică de petrecere a cîntecelor epice se distinge opoziţia dintre meseni (,,Toţi mi-şi bea, se-nveselea/ De nimenea nu gîndea") şi Antofiţă care ,,nici nu bea, nici un mînca/ Numa cu ochii se uita" şi, pe de altă parte, opoziţia dintre aceiaşi meseni insensibili la frămîntările tînărului şi bătrînul Vioară, tatăl său. Sublinierea celor două personaje pe care cîntăreţul vrea să le scoată din comun se face şi prin mijlocirea rimei în sensul celor afirmate mai sus. Aici interpretul îmbină mijloacele interpretative — interogaţia retorică, poate şi recitativul — cu procedee strict literare — versul nerimat —, reliefarea fiind astfel mai pregnantă, iar intenţionalitatea ei incontestabilă. Iată-l pe Antofiţă : ,,Cu pahar cine le lumea? *Antofiţă al lui Vioară*/ El nici nu bea, nici nu mînca/ Numai din ochi se uita" şi pe bătrînul Vioară : ,,Cine seama că-i lua?/ *Numai Vioară ăl bătrîn*/ Cu bărbuţa pînă-n brîu". Între cele două personaje, aflate sub reflectorul atenţiei noastre, se vor stabili anumite raporturi pe care cîntecul le evidenţiază prin mijloace similare. Astfel, prin două versuri nerimate se marchează opoziţia dintre erou şi Vioară : ,,Antofiţă, fiul taichii,/ Eu, taică, am îmbătrînit". Este o opoziţie clară între tînăr şi bătrîn, între fiu şi tată, între neexperimentat şi experimentat, la marcarea căreia contribuie fiecare element în parte : Antofiţă/ eu; fiul/taică; fiul taichii/am îmbătrînit. În acelaşi sens vezi şi *Monografia Dolj* II, p. 1—2 : ,,Antofiţă al lui Vioară/Moşu' tău vînător vechi"...

Ca şi în *Mistriceanul*, personajul ajutător este indicat tot prin versuri nerimate, doi membri ai unei perechi de opoziţii : ,,Nimenea nu-l auzea/ Să vezi mic de purcăraş". Se poate observa că acest mod de prezentare a personajelor funcţionează aici ca un model reductibil la dicotonomia : toţi (ceilalţi)/el (Antofiţă, Vioară, purcăraşul). În legătură cu acest text ar mai fi de făcut o observaţie. Opoziţia bătrîn/tînăr, ce se stabileşte în prima parte a cîntecului, duce la încălcarea de către Antofiţă a interdicţiei, ceea ce declanşează aparent o nouă opoziţie — erou/Vidra. Ne-am fi aşteptat ca şi aceasta să fie marcată printr-un element oarecare — în cazul de faţă, potrivit modelului relevat, printr-o opoziţie toţi/el, suplimentată de absenţa rimei. Nimic din toate acestea. Explicaţia ar putea sta în sensul esenţial, primar al cîntecului, izvorît din opoziţia fundamentală bătrîn/tînăr, deci dintr-un conflict între generaţii, în care Vidra, întruchiparea monstruoasă, nu joacă rolul unui opozant, ci doar al unui mijlocitor, al unui instrument în pedepsirea încălcării interdicţiei. Funcţia lui e de pedepsitor implacabil, ceea ce exclude ideea de luptă, de confruntare atîta timp cît rezultatul acesteia nu stă nici un moment sub semnul întrebării ; pedepsirea era obligatorie, cerută de logica poemului şi de mentalitatea care-l guvernează.

Într-o variantă mai recentă se constată o schimbare de mentalitate marcată şi de dispunerea versurilor nerimate. Apariţia eroului este subliniată prin două versuri cu rima zero : „Antofică a lui Vioară/Călare pe-un pui de zmeu". Singularizarea personajelor, ca şi opoziţia tînăr/bătrîn, pe care varianta anterior analizată insista în mod deosebit, sînt destul de estompate aici. Schimbarea semnificaţiei cîntecului se vede mai ales în finalul său. Antofică, salvat de însuşi Vidros de la moarte, îl ameninţă pe acesta, ceea ce îi atrage uciderea. Vidrosul devine deci un opozant, faţă de varianta cealaltă în care era doar un executor al pedepsei. Că se transformă în opozant ne-o dovedeşte marcarea lui printr-un vers nerimat : „Antofică ce făcea ?/ La năvodari poruncea/ Trageţi-l voi acum/ *Pe Vidros că l-am prins*". (C. Sandu Timoc, p. 83).

Cu aceeaşi funcţie e prezentată rima zero şi în alte contexte, ca, de pildă, în *Copilaş roman* (Păsculescu, p. 223), unde actantul negativ este introdus printr-un vers nerimat care semnatizează ideea de singularitate, de unicum : „Slobozea două săgeţi/ Surpa la tătari trei roţi/ *Numai unul rămînea*/ Cu picioarele de lemn/ Şi cu mîinile de fier" sau „Cînd soarele c-a sfinţit/ Toţi tătarii a isprăvit/ *Şi-aruncă ochii la vale/ Vede-un mic de Mîrzăcel*" (Brăiloiu, p. 106).

d) Aici, ca şi în alte cazuri, cum vom vedea, absenţa rimei este generată şi de nevoia de claritate. Se poate observa cum pasajele-cheie ale unui cîntec se dispensează de elementul rimă, care încorsetează oricum exprimarea. Repetăm că astfel de secvenţe nerimate apar în contexte în care rima este bine şi bogat reprezentată. Iată ca exemplu : *Moldovean şi Dobrogean* (Păsculescu, p. 265—266), care începe astfel: „Foaie verde de lipan/Tinerel de moldovean/ Pe-un cal negru dobrogean/ Cu-un galben de buzdugan/ Atîrnat într-un găitan/ De stătuşi de măntrebaşi/ Adevărul spune-ţi-aşi/ Foiţică tămîioară/ Aseară pe chindioară/ *Prin mine că mi-a trecut/ Trei singiruri de robii/ Alea m-a plătit cu foc/ Că-n singirul dinainte*/ Erau juni fără mustaţă/ Ce acuma, frate, se-nvaţă/ Să strîngă copila-n braţă !/ *Şi-n singirul din mijloc*/ Era fete cu bani în cap/ Unde le vezi mori de drag/ *La capu' singirului*/ Era o fată smedioară/ Cu cosiţa gălbioară/ *Şi-n singirul de pe urmă/ Erau neveste tinerele/*" etc. Absenţa rimei în versurile subliniate nu este nici cum întîmplătoare; ea este şi aici o marcă stilistică cu consecinţe semantice. Nenorocirea ce va declanşa aventura eroică, succesiunea captivilor, individualizarea „fetei smedioare" se realizează prin intermediul versurilor cu rima zero.

Tot din nevoia de claritate apar versuri albe şi în varianta analizată din *Antofiţă al lui Vioară*. Cînd bătrînul se adresează fiului, interpelarea este foarte normală, obişnuită, cotidiană aproape, şi cîntăreţul renunţă la rimă: „Antofiţă, fiul taichii/ Ce stai tu trist şi mîhnit?". La fel în secvenţa în care eroul arată cauza întristării, în fond motivarea faptelor sale ulterioare, motivarea întregii acţiuni; se renunţă la constrîngerea rimei în favoarea clarităţii expunerii, căsătoria fiind factorul determinant al faptelor sale: „Nu aseară/ Alaltăieri seară/ Logodna că mi-ai băut-o/ Cu fata lui domn Stirbei/ Fata, taică, a aflat/ Că sînt fecior de boier mare/ Tot vătaf de năvodari/ Şi ea, taică, mi-a trimes/ Carte albă, slovă neagră/..." Referindu-se la poezia populară, Eminescu scria: „Lăsînd la o parte tot ce e nenatural, ea nu e decît limba simţămîntului şi, pentru ca această limbă să fie totdeauna curată, adeseori se renunţă la rimă şi, căutîndu-se cuvîntul cel mai apropiat, nu se impune nici o silă în construirea versului". Observaţia marelui poet este, cum se vede, întemeiată, exactă, verificată.

Cum în *Roman voinicul* important era să se sublinieze mulţimea adversarilor, se renunţă la potrivirea finalurilor de vers, cîştigîndu-se în exactitate; rima zero devine astfel un accent semantic: „Ian tu bine să te sui/ Sus în naltă de movilă/ Să vezi turcii cîţi or fi/ ... Nu cinci-şase mii de turci/ Nici zece sau cincisprezece/ Ci douăzeci de mii de turci".

În *Românaş* (Brăiloiu, p. 148) nevoia de claritate determină prezenţa unor lungi perioade arimice care se suprapun tocmai cu secvenţele centrale sau în orice caz cu cele asupra cărora interpretul popular vrea să atragă atenţia. Conflictul iniţial are ca protagonişti pe Din, Costandin şi coconaş Roman şi tătari, identificaţi astfel: „De-o fi ceaţă de la cer/ Noi să bem şi să mîncăm./ De-o fi pulbere de drum/ De război să ne gătim/ Nu era ceaţă de cer./ Era pulbere de drum". Un alt episod asupra căruia se insistă prin absenţa rimei este acela al luptei dintre copilaşul Roman şi tătari: „Şi-ncepea de mi-şi tăia/ Tăia vineri-una/ *sîmbătă două/ Duminică pînă-n prînz/' Nota-n sînge pînă-n gît/ Şi-n noroi pînă-n genuche*" (id.). La fel în *Mistricean* (Păsculescu, p. 170—174), a cărui semnificaţie majoră — inevitabilitatea împlinirii blestemului de mamă — este subliniată, din punctul nostru de vedere, printr-un grup de versuri cu rima zero: „Dă-te jos să te mănînc/ Că din mîna mea nu scapi/ Nici în ceri, nici în pămînt/ Nici în gaură de şarpe/ Nici în pîntece de maică/ Care pe lume nu se poate!". Deşi replica aparţine în poem şarpelui, ea vine mai degrabă din partea interpretului, este un fel de comentariu moral al acestuia, cel puţin două versuri susţinînd afirmaţia: „Nici în gaură de şarpe" şi „Care în lume nu se poate". În varianta din *Vechi cîntece...*, p. 52—56, puţinele versuri nerimate au tocmai acest caracter de comentariu, de participare activă şi afectivă a cîntăreţului la cele relatate: „Ţipă-mi, vere, ţipă-mi, dragă" şi „Ca să ştiţi cu adevărat" insistă tocmai pe nenorocirea eroului, generată de blestemul mamei. Extinzînd observaţia, s-ar putea spune că prezenţa versurilor albe, în contexte rimate, cu funcţii bine definite, cum am văzut, ţine de arta interpretativă a cîntăreţului şi derivă din specificul comunicării în cazul cîntecului epic. Acesta presupune cu necesitate un auditoriu, nu poate exista în afara relaţiei interpret/ ascultător. Bunii interpreţi — şi prin ei categoria ca atare — şi-au creat un arsenal de mijloace prin care captează atenţia ascultătorilor, îi atenţionează asupra elementelor socotite de ei importante, accentuează ideea morală ce convine mentalităţii lor şi celor care îi audiază. Întrebările retorice, recitativul epic, comentariile personale exterioare poemului sînt astfel de mijloace, şi ele apar, adesea, în poezie lipsite de rimă. Absenţa acesteia (nedeliberată desigur, adesea fortuită) devine pe plan stilistic relevantă, versurile cu rima zero căpătînd funcţii diverse în poem.

Ca frecvenţă, fenomenul în discuţie, deşi nu acoperă întreaga arie a cîntecelor investigate, este totuşi destul de prezent (numeroasele citate de pînă aici ne confirmă) şi apare ca un procedeu literar cristalizat, îndreptăţindu-ne să tragem următoarele concluzii.

III. 1) Prezenţa versurilor nerimate, în contexte care cunosc rima, nu este întîmplătoare, ci presupune existenţa, în sistemul nostru de versificaţie, a unui mod particular de subliniere stilistică-semantică a anumitor elemente, situaţii. „Printre segmentele marcate cu aceleaşi rime apar, uneori, în poezia orală românească şi versuri nerimate. Acestea nu se datoresc licenţei poetice, ci au rostul de a sublinia anumite momente ale comunicării"[5].

2) Din analiză s-au desprins ca cele mai recurente funcţii ale rimei zero: a. funcţia structuratoare; b. funcţia de accentuare, de insistenţă asupra unei anumite idei; c. funcţia de marcare a personajelor, a opoziţiilor dintre ele; d. rolul de a favoriza exprimarea clară, neechivocă, a aspectelor esenţiale ale comunicării.

3) Prezenţa acestor versuri, cu strictă funcţionalitate în cîntecele epice, se explică prin însuşi specificul comunicării în categoria respectivă şi este generată de relaţia interpret-ascultător, care cere cu necesitate marcarea prin diverse mijloace a elementelor esenţiale ale discursului.

4) Resortul psihologic în virtutea căruia atenţia auditorilor (cititorilor) cade asupra versurilor nerimate stă în aşa-numita „aşteptare frustrată". „Rima avertizează urechea că un grup ritmic este complet şi că un altul va veni; atîta timp cît rima a doua n-a fost auzită, spiritul este în atenţie"[6].

5) Suprapunerea versurilor nerimate cu mijloacele interpretative proprii genului (întrebare retorică, recitativ etc.) este un argument în plus pentru demonstraţia noastră.

---

[5] M. Pop, *Caracterul formalizat al creaţiei orale*, în „Secolul 20", 1967, nr. 5, p. 159.

[6] M. Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, 1932, ed. a 8-a revăzută, p. 36–37.

LA RIME ZÉRO DANS LE CHANT ÉPIQUE HÉROÏQUE

L'existence des vers blancs (sans rime ou à la rime zéro) dans des contextes rimés constitue un phénomène stylistique avec des conséquences sémantiques dans la poésie populaire. L'analyse de quelques thèmes du chant épique héroïque démontre que les vers à la rime zéro ont les fonctions suivantes : a) la fonction de structurer le message poétique ; b) la fonction d'insister sur l'idée fondamentale du poème ; c) la fonction de marquer les actants, les personnages du chant ; d) le rôle d'exprimer clairement, sans équivoque, les passages significatifs du poème.

OBICEIUL COLINDATULUI ÎN ȚARA LOVIȘTEI (III)

CONSTANTIN MOHANU

B. COLINDATUL COPIILOR

Colindeții — Obiceiul colindeților se păstrează în toate satele Loviștei, inclusiv cele de pe Valea Lotrului. În trecut, colindeți se numeau colăceii făcuți special pentru copii, dar cu timpul s-a ajuns ca noțiunea să includă orice dar oferit copiilor în noaptea spre Ajun sau în dimineața Ajunului.

Din informațiile primite reiese că, în trecut, în toate satele, copiii umblau după colindeți în noaptea zilei de Ajun (23 spre 24 decembrie). Astăzi numai în satele Racoviță, Greblești, Balota, copiii, cu trăistuțele de gît, umblă după colindeți de cu seară sau după miezul nopții, în așa fel încît să termine o dată cu zorile. În aceste sate copiii merg din casă în casă și primesc colindeții, după ce dau ocol mesei pe care sînt așezate de cu seara darurile. Cu privire la obiceiul de a se înconjura masa, în timp ce se urează, iată ce ni se relatează în satul Gruiul Lupului de către Pătru Talpoș, de 52 de ani: „Mai de mult, cînd eram eu copil, umblam prin sat după colindeți noaptea. Mergeam pe la toate casele. Dădeai ocol la masă și după aia-ți dădea colindeți. Azi se strîng toți la un loc, dimineața. Numai la Racoviță mai umblă noaptea".

În satele în care colindeții se dau în ziua de Ajun, copiii pornesc de pe cînd începe să se lumineze de ziuă, străbătînd satul de la un capăt la altul. Copiii intră în casă, uneori gospodarul îi așteaptă cu darurile la poartă (Clocotici, Copăceni, Călinești, Proieni, Brezoi, Malaia, Ciunget, Voineasa). Cei cu casele mai izolate vin în centru la rude, prieteni, și aici împart colindeții. În Malaia și Voineasa copiii pleacă de la o casă anume. În alte sate se strîng toți la un loc de obicei în centrul satului.

În asemenea situații, cînd toți copiii se adună la un loc (măsură care pare a se fi impus pe alocuri pentru ordine, după cel de-al doilea război mondial), copiii se așază în rînd, după ce, mai înainte, în grupuri, grupuri, au făcut urările, iar sătenii trec cu desagii sau cu sacul de colindeți pe la fiecare. Alteori, sătenii formează un șir, iar copiii merg pe la fiecare.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 505–519, București, 1970

Astăzi, rareori, alături de copii umblă şi bătrînii (Brezoi, Voineasa). Din informaţiile primite reiese că, în trecut, bătrînii şi oamenii „cei mai scăpătaţi” mergeau în toate satele după colindeţi.

Aproape toate urările încep sau se termină cu „Bună dimineaţa la Moş Ajun!”. Sînt sate însă care, paralel cu această formulă comună întregii ţări, folosesc altele, strigate numai pe uliţă, al căror înţeles e greu de desluşit, înşişi locuitorii satelor respective neputîndu-le da nici o explicaţie: „Bună zău!” (Clocotici, Copăceni, Racoviţă); „Bună zolo!” (Grebleşti, Cîinenii de Vîlcea, Robeşti, Balota); „Bună jolo!” (Cîinenii de Argeş). În aceste sate, numai cînd se intră-n casă se strigă „Bună dimineaţa la Moş Ajun!”. Dacă „Bună zău!” ar putea fi explicată ca o deformare, probabil pentru sonorizare, de la „Bună ziua!”, în privinţa celorlalte formule nu putem face nici măcar presupuneri. (Formula „Bună zău!” ar putea avea legătură şi cu termenul „zăurit” —„colinde de zăurit” — întîlnit în sudul Transilvaniei, îndeosebi în Ţara Oltului, şi folosit pentru desemnarea colindelor cîntate în zorii zilei.)

Unele urări de colindeţi sînt de fapt o interpelare a gazdelor. „Bună dimineaţa la Moş Ajun!/ Ne daţi ori nu ne daţi?” constituie principalul mijloc prin care copiii îşi anunţă sosirea, după care urmează alte urări în strînsă legătură cu darurile sau urări prin care casei respective i se „meneşte” sănătate şi bogăţie. Am întîlnit şi unele imagini remarcabile: „La puţu cu razele/ Răsărit-a soarele./ Nu e soare răsărit,/ Şi e Moş Ajun sosit” (Bumbuieşti).

Cele mai multe urări scontează însă efecte umoristice.

În trecut erau unele urări şi cu accente sociale: „La casa de om sărac,/ S-a gătat făina-n sac/ Şi n-ar' să facă colac” [35] (Boişoara).

Trebuie remarcat că, dacă la alte urări, cu prilejul sărbătorilor de iarnă, pe lîngă daruri se dau şi bani sau numai bani, la colindeţi nu se dau niciodată bani, ci numai colăcei, covrigi, pîine, turtă, biscuiţi, mere, pere, gutui, nuci, alune, bomboane etc. Mai de mult se dădea şi mălai copt în ţest (Gruiul Lupului).

Urarea la colindeţi, piţărăii din Transilvania şi chiar *Sorcova*, în parte, au evident o origine romană, lucru demonstrat de similitudinile cu obiceiurile Calendelor lui ianuarie, chiar textul („urarea”) părînd a fi traducerea directă a unor texte latine tîrzii, menţionate de Du Cange [36].

Obiceiul colindeţilor, alături de colindele feciorilor, păstrează cel mai bine unul din sensurile originare majore ale colindatului: ritual de fecunditate.

Referitor la semnificaţia obiceiului de a da colindeţi, în majoritatea satelor s-a răspuns: „Aşa am apucat din bătrîni”; „Aşa e datina”; „Aşa-i legea din bătrîni”. În alte sate, pe lîngă invocarea aceleiaşi datini, ni s-a spus: „Trebuie să dai colindeţi dacă vrei să ai noroc şi spor în toate : în vite, în oi, în bucate" [37] (Mlăceni, Bumbuiești, Gruiul Lupului, Boișoara, Găujani, Proieni, Săliște) ; ,,Dacă nu dai colindeți nu-ți nojește nimic" (Clocotici, Copăceni, Racoviță). La aceasta am putea adăuga și faptul că în Bumbuiești, Copăceni, Racoviță, se obișnuiește ca, din colăceii luați drept colindeți, să se fărîme cîțiva în hrana vitelor. În Titești, Călinești, Proieni, există și credința potrivit căreia colindeții se dau ca să fie pomană celor 14 000 de prunci tăiați din porunca lui Irod.

---

[35] Versuri asemănătoare cu cele întîlnite în poezia de inspiraţie folclorică a lui Octavian Goga, *Colindă*: „Moş Crăciun, Moş Crăciun!/ La casa de om sărac/ S-a gătat făina-n sac/ Şi n-avem să-ţi dăm colac.../ Moş Crăciun!”.

[36] Du Cange, *Glosarium mediae et infimae latinitatis*, Paris, 1844, III, p. 962.

Steaua — În zilele de 25, 26, 27 decembrie băieții între 8—12 ani merg cu *Steaua*, iar cei mai mărișori, pînă la 15—16 ani, cu *Irozii (Craii, Vicleimul)*.

Cu *Steaua* merg în exclusivitate numai băieții și aproape întotdeauna cîte trei, dintre care unul poartă steaua, iar altul este casier. Cîntă întotdeauna numai în casă, cu fața la răsărit, cel care poartă steaua fiind la mijloc. În timp ce se cîntă, steaua este mișcată ritmic într-o parte și în alta, legănată adesea în ritmul melodiei.

Steaua este confecționată chiar de copii sau de cei mai în vîrstă. Se compune dintr-un disc de lemn în care sînt înfipte lateral 5 sau 6 ,,cornuri" tot din lemn, în formă de con. În spate discul se prelungește cu o bară de lemn, ,,mîner", cu ajutorul căreia se ține steaua. Uneori discul este retezat, la dimensiunile potrivite, din trunchiul unui copac, cornurile stelei constituindu-le crengile tăiate în egală măsură.

Discul, ca și cornurile, se împodobește cu hîrtie de diferite culori.

De cele mai multe ori capetele cornurilor sînt unite printr-o sîrmă care, împodobită și ea cu hîrtie colorată. La aceasta se adaugă și ghirlandele de hîrtie încrețită, ,,ciucurii" care spînzură la capătul fiecărui corn. Se mai obișnuiește ca în capătul cornului de deasupra să se pună și un mănunchi de busuioc. Rareori, în partea de sus a stelei se pune și un clopoțel.

Executată ingenios, steaua devine adeseori un măiestrit obiect de artă populară.

În același sat umblă mai multe grupuri de ,,stelari", în așa fe încît, în cele trei zile, o casă e vizitată uneori chiar de zece cete, dacă ținem seama și de cei veniți din satele vecine.

La intrarea în curte, copiii întreabă : ,,Primiți *Steaua*?". Rareori li se răspunde negativ și niciodată nu sînt refuzați copiii vecinilor, ai neamurilor și prietenilor gazdei, care, bineînțeles, primesc și bani mai mulți. Copiilor veniți cu *Steaua* li se dau, aproape în toate cazurile, numai bani. În satul Bumbuiești exista și o urare [38] spusă de cel care primea banii : ,,Să fie de bine la mic și la mare,/ La toți cîți se aflăntr-astă adunare !/ Poftesc sănătate la toți totdeauna,/ Multă veselie și inimă bună,/ Vivat, să trăiască toți cîți sînt în casă/ Și să ospăteze la această masă!" (urarea se spunea cînd gazdele erau găsite la masă). Seamănă cu cea tipărită de Anton Pann.

---

[37] A se urmări în acest sens și semnificația atribuită darurilor oferite feciorilor colindători, în ,,R.E.F.", nr. 4, 1970.

[38] Pentru același sat a se urmări și *Urarea colacului* din capitolul *Colindatul feciorilor*, în ,,R.E.F.", nr. 4, 1970 ; o ,,orație" către cei din casă la cîntecele de stea consemnează și Tudor Pamfile în *Crăciunul*, p. 135.

Dacă, așa cum am văzut, colindătorii merg cu colindul numai în satul lor, „stelarii" umblă și în satele vecine și chiar mai departe, la distanță de zeci de kilometri, pînă în Țara Oltului și la Sibiu, ca și cei care merg cu *Irozii*, *Capra* și chiar cu *Sorcova*.

Irozii, *Craii* — Nici *Irozii*, *Craii* (*Vicleimul*) nu diferă prea mult de textele tipărite. Cu *Irozii* merg de obicei șapte băieți (între 12 și 16 ani), care își împart următoarele roluri: cei trei crai (*Melchior*, *Baltazar*, *Gaspar*), *Irod*, *Soldatul*, *Ciobanul* și *Pruncul*. Toți poartă coifuri de hîrtie colorată, trase peste căciulile de miel. În rest sînt îmbrăcați întotdeauna într-o ținută cît mai sărbătorească (costume naționale). Fiind iarnă, cămașa albă, cusută cu mătase sau arnici, este îmbrăcată peste o flanelă groasă de lînă. Pe piept, în diagonală, poartă o panglică tricoloră sau se încing cu bete țesute în culorile tricolorului. *Craii*, *Irod* și *Soldatul* poartă fiecare cîte o sabie la șold. Atît spada cît și teaca sînt îmbrăcate în hîrtie colorată sau vopsită de cele mai multe ori în roșu. *Ciobanul* și *Pruncul* au cîte o bîtă de corn, adesea incrustată cu briceagul. Coifurile și spada sînt făcute de fiecare în parte, existînd în permanență preocuparea de a le executa cît mai artistic.

Alaiul tinerilor astfel îmbrăcați oferă un frumos spectacol și au întotdeauna prioritate față de stelari. Exista, pînă nu de mult, obiceiul ca aceștia să nu iasă înaintea *Irozilor*, să-i ocolească, contrar „craii" le stricau „steaua" cu săbiile, „le-o închina"[39].

De asemenea, se ocolesc și cetele de *Irozi*, între ele, mai ales cele din sate diferite. Una trebuie să se plece celeilalte, fie s-o ocolească, abătîndu-se din drum, fie, dacă se întîlnesc brusc, să elibereze calea, stînd pe margine. Dacă nici una nu cedează, întîlnindu-se în mijlocul drumului, fiecare ceată, venind din direcție opusă, se luptă cu săbiile și cu bîtele, mai în glumă, mai în serios. Necedînd nici una din cete, „iese bătaie adevărată", lupta desemnînd pe cei învingători, care își vor face cunoscută victoria în satul respectiv și în cele vecine.

„Spectacolul" *Irozilor* are loc întotdeauna în casă, fiecare din grup ocupînd un loc dictat de rolul ce-l joacă. Sînt momente anume cînd *Irozii* scot săbiile, le ridică în sus, le unesc într-un singur punct, sau le încrucișează. Rolul principal îl are Irod, cele mai multe dintre dialoguri ducîndu-se între el și cei trei crai.

În final, după blestemul adresat „tiranului Irod", urmează, de cele mai multe ori, o urare de sănătate și bogăție adresată gazdei, după care primesc banii (numai bani, nu se oferă alte daruri *Irozilor*).

---

[39] Obiceiul de „a închina steaua" a fost atestat și în alte părți din Muntenia și Moldova, dar numai cînd se întîlnesc două cete de stelari: o închină cei mai mici; îngenunchează în fața celeilalte stele și apleacă la pămînt, de trei ori, steaua lor. Apoi steaua biruitoare pleacă unde vrea, iar cealaltă trebuie să apuce în direcție opusă (Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 132—135).

Cu *Irozii* se umblă aproape în toate satele Loviştei. N-a existat niciodată obiceiul *Irozilor* în Ciunget şi în Sălişte. În ultimul sat ni s-a relatat: „Cu *Craii* vin cei de la Brezoi şi în satul nostru".

Obiceiurile de Anul Nou, fie că se desfăşoară în ajunul sau în ziua de 1 ianuarie, au un pronunţat caracter agrar, mult mai pregnant decît obiceiurile de Crăciun. Specificul agrar al sărbătorilor de Anul Nou este demonstrat îndeosebi de *Pluguşor*.

Noaptea de Anul Nou, ca şi noaptea Calendelor la romani, este petrecută fără somn, numai în veselie, deoarece, potrivit credinţei populare, la fel de fericiţi vor rămîne în tot timpul anului.

„Vrăjile" şi „farmecele" de Anul Nou sînt aceleaşi străvechi superstiţii, atestate încă din Antichitate şi existente la toate popoarele, în momente similare din an. Ele erau bazate pe principiul magico-simpatetic.

Pluguşorul — Obiceiurile din faza a doua a sărbătorilor de iarnă, legate de Anul Nou, sînt aşteptate şi împlinite mai ales de copii. În ajunul sau în ziua Anului Nou se merge cu *Pluguşorul*, *Sorcova*, *Capra*.

Pluguşorul este întîlnit în toate satele, cu excepţia unuia singur, Ciunget (sat mai nou). Băieţii între 10—16 ani, cu bice şi clopote de la oi, pornesc asupra serii din casă în casă şi urează pentru Anul Nou care începe a doua zi. Caută să termine tot satul de urat pînă la orele 12 noaptea. („Nu trebuie să-i apuce Anul Nou".) Cu *Pluguşorul* merg separat grupuri, grupuri de cîte 5—6 băieţi, fiecare avînd cîte un bici şi cît mai multe clopote, pe care le leagă la brîu sau la genunchi, producînd asemenea zgomot, că ai impresia că zeci de turme de oi şi cirezi de vite s-au revărsat pe uliţele satului.

În satele Titeşti, Bratoveşti, Bumbuieşti, Gruiul Lupului, Boişoara, Găujani, Cîinenii de Argeş (mai rar), Călineşti, Proieni, Brezoi şi Malaia, pe lîngă bice şi clopote, fiecare grup mai mare şi cîte un „buhai", de unde chiar denumirea obiceiului *Pluguşorului* este preschimbată în *Buhai*.

„Buhaiul" este alcătuit dintr-o putinică (în unele sate denumită „butic") astupată la un capăt cu piele de oaie sau de capră, argăsită, în care este fixat, la mijloc, un mănunchi de fire de păr de cal. Udate cu apă şi petrecute în continuu, cînd printr-o mînă cînd prin alta, firele produc un zgomot care, amplificat de putinică, imită mugetul buhaiului (în vechime şi dialectal = taur). „Buhaiul" este purtat de obicei subsuoară.

Urarea de *Pluguşor* şi de *Buhai* este aceeaşi. Ea este spusă cu voce cît mai tare de unul din flăcăi şi ritmată într-un mod caracteristic (modul de ritmare, cu modulaţii de voce, aminteşte întrucîtva de descîntece). Urarea, destul de lungă, atingînd 300—400 de versuri, nu diferă, în general, de *Pluguşoarele* cunoscute.

Trebuie menţionat însă că, acolo unde se foloseşte, „Buhaiul", mugeşte fără întrerupere de cînd începe urarea pînă se termină, prin aceasta secundînd acţiunile gospodăreşti din urare: aratul, semănatul etc.

Prezenţa în curtea gazdei şi-o fac simţită prin pocnete de bici şi agitarea clopotelor. Dacă li se răspunde afirmativ la întrebarea „Primiţi plugușorul?", începe urarea, contrar pornesc spre altă casă. Pentru urare primesc, în general, bani, rareori, colaci, cozonac.

Asociații se pot face și între urarea *Plugușorului*, în general cunoscută, și *Minciuna colacului* ,,povestea versificată a pîinii", de la încheierea colindatului feciorilor (Brezoi, Voineasa).

Uneori ,,strigăturile" *Plugușorului* țintesc efecte umoristice : ,,Noi sîntem de la Cuca/ Unde se face mămăliga cît nuca/ Și-o păzesc 12 cu măciuca/ Să n-o mănînce furnica" sau ,,Sîntem de la Boloboc/ Un' să ard sarmalele pe foc" (Clocotici).

Întîmplări și vorbe de duh cuprind în general toate urările *Plugușorului*. Descrierea muncilor agrare include părți de umor, care au menirea de a înveseli pe cei ce ascultă, ca și orațiile de nuntă. Acestea sporesc veselia generală a zilei de Anul Nou, socotită *festum incipium*, în care tot ceea ce face omul trebuie să fie de bun augur.

Peste tot, cei care umblă cu *Plugușorul* (*Buhaiul*) nu se maschează, cu excepția Brezoiului, unde, din ceată, se maschează cîțiva în țigani și țigănci.

Sorcova — Nelipsite din nici un sat sînt urările legate de sorcovit, specific Munteniei[40]. Confecționată de copiii înșiși sau de cei mai în vîrstă, sorcova diferă de la sat la sat. De cele mai multe ori este făcută dintr-un bastonaș de lemn, împodobit cu flori de hîrtie în diverse culori, cu poleială, beteală, sau înfășurat cu bete colorate cu mărgele, avînd la vîrf întotdeauna un mănunchi de busuioc. Cîteodată, alături de mănunchiul de busuioc se mai prinde și o batistă cu cusături. Alteori, sorcova, atunci cînd nu e cumpărată de la oraș, are mai multe brațe, dispuse în formă de ramură, de care se prind, de asemenea, ghirlande din flori de hîrtie. Am găsit indicații potrivit cărora, în trecut, sorcova era făcută din ramuri de măr, de păr sau de trandafir.

Datina răspîndirii în toată Europa ,,prezintă uimitoare analogie cu datina romană a împărțirii de ramuri verzi (*strenae*) de la Calendele lui ianuarie, cu scopul de a provoca sănătate. Ea chiar și era patronată de Strenia, zeița sănătății"[41].

Cu *sorcova* merg copiii pînă la 10—12 ani, în majoritatea satelor în dimineața zilei de Anul Nou, numai în satele Bratovești, Bumbuiești, Gruiul Lupului, Boișoara, Găujani în seara zilei din ajunul Anului Nou. Copiii (băieți și fete) merg din casă în casă și sorcovesc pe toți membrii familiei (se sorcovesc și cei întîlniți în drum) : îi ating de mai multe ori ritmic pe frunte cu sorcova (cu mănunchiul de busuioc), în timp ce scandează urarea. *Sorcova* se sfîrșește, ca toate obiceiurile de Anul Nou, cu tradiționala urare ,,La mulți ani!", nelipsind nici menirea bogăției : ,,Cîte cuie sînt pe casă/ Atîția galbeni pe masă". Urarea de bogăție, transfigurată în metaforă, capătă o viziune edenică în urarea de la fereastră a copiilor, o adevărată ,,laudă a belșugului" : gazdele sînt invitate să privească pe o „gură de vale" cum răsare soarele, dar nu e soare răsărit, ci turmele nenumărate de oi şi vite, herghelii de cai şi „murg împodobit,/ Cu şa de argint", care vin spre curtea stăpînului casei. Se redă şi mişcarea, vrednică de penelul unui Breugel: „Şi vouă vă vine/ Trei turme de oi/ Cu trei ciobănei./ Oile zbierînd/ şi mieii zbătînd,/ Din codiţe dînd./ Din codiţe-nvoalte,/ 'Voalte răsucite,/ Cu-aur poleite".

---

[40] Simion Florea Marian, *Sărbătorile la români*, I, p. 155.

[41] Petru Caraman, *Substratul mitologic al sărbătorilor de iarnă la români și slavi*, 1931, p. 74.

Această laudă a belşugului, care are similitudini cu o urare-colind din zona Muscelului, am înregistrat-o numai într-un singur sat (Bumbuieşti). Ea se cîntă la fereastră, înainte de a intra înăuntru pentru sorcovit. În casă se scandează *Sorcova*, cunoscută şi în satele din jur.

O urare la *Sorcovă*, deosebită de cele frecvente în Loviştea, am întîlnit-o în satul Clocotici. După *Sorcova* obişnuită se trece la versuri cu imagini surprinzătoare, în care sînt păstraţi şi termeni arhaici: „Brichi, brichi, n-a vărsat,/ Nici cocoşii n-a cîntat,/Nici noi n-am întîrziat". Urarea făcută casei nu întîrzie să se realizeze: „Bate vîntul de din faţă,/ Umple casa de dulceaţă./ Bate vîntul de din dos,/ Umple casa de miros".

Copiii care merg cu *Sorcova* primesc ca daruri bani, dar şi covrigi, mere, pere, nuci etc., la fel ca la colindeţi.

Acolo unde nu sînt primiţi, copiii, în satul Bumbuieşti, obişnuiesc uneori să cînte o sorcovă-parodie: „Sorcova,/ Morcova,/ Veselina,/ Codina".

Capra. Brezaia — Dintre jocurile cu măşti întîlnite şi în Ţara Loviştei, numai cu prilejul Anului Nou, cel mai frecvent este *Capra* sau *Căpriţa*, denumită şi *Brezaie*. Făcînd abstracţie de *Vasîlcă*, obicei pierdut, şi de *Jian*, întîlnit numai în două sate (Cîinenii de Argeş şi Cîinenii de Vîlcea), am putea spune că e unicul.

Din cele peste 30 de sate cercetate am înregistrat obiceiul numai în Perişani, Mlăceni (şi în celelalte sate ale fostei comune Perişani), Titeşti, Bratoveşti, Clocotici, Copăceni, Gruiul Lupului, Boişoara, Găujani, Proieni, Brezoi. În Voineasa, cu *Capra* umblă numai în ultimul timp, „după ce a venit un băiat din Moldova". În Grebleşti şi Racoviţă „*Căpriţă* se făcea mai de mult, acum vin din alte părţi". Valea Lotrului constituie zona în care *Capra* este întîlnită cel mai rar. În Brezoi, deşi obiceiul există mai de mult, ni s-a relatat: „Se face şi de aici, dar mai mult vin de peste Olt" (din stînga Oltului, Loviştea propriu-zisă). Într-adevăr, de aici, din comunele Perişani, Racoviţă, Boişoara, numeroase cete de flăcăi (12—16 ani), nu numai că merg cu *Capra* şi prin satele din jur, unde obiceiul s-a pierdut (în Cîineni „vin din Găujani şi Boişoara"), dar ajung pînă la Sibiu, la distanţă de peste 50 km, unde sînt cunoscuţi după port.

Am văzut că obiceiul este denumit *Capră* sau *Căpriţă*. Am găsit însă în trei sate (Titeşti, Racoviţă, Brezoi) şi denumirea de *Brezaie*, alături de aceea de *Capră*. În Titeşti, în trecut, cel care purta *Capra* se numea *Unchiaş* (corespondentul *Moşului* din *Brezaia*). Însă numai într-un singur sat, Clocotici, se întîlnesc în jocul *Caprei* şi elemente specifice *Brezaiei*, ce se joacă în satele de munte din jurul Cîmpulungului (Muscel), deşi în acest sat i se spune tot *Capră* (a se urmări mai jos).

Spre deosebire de jocul *Caprei* din alte părţi ale ţării, în Loviştea, aproape în exclusivitate, se maschează numai cel care întruchipează *Capra*, ceilalţi fiind îmbrăcaţi ciobăneşte, în portul local. Capul este alcătuit dintr-un lemn, cioplit în aşa fel ca să i se poată aplica pielea jupuită de pe un cap de capră adevărat, luat adesea şi cu coarnele. Botul este despicat în două : partea de sus face corp comun cu restul capului, iar partea de jos este mobilă, în aşa fel încît, manevrată cu o sforicică, fixată în această parte mobilă, face ca botul caprei să se închidă şi să se deschidă, clămpănind într-una. În interior, botul este vopsit în roşu, uneori imitîndu-se cu vopsea sau fasole şi dinţii caprei. Capul este fixat într-un baston de lemn, avînd o lungime care permite ca, atunci cînd se imită mersul caprei, să ajungă pînă la pămînt. Cu o mînă se susţine acest baston care sprijină capul măştii, iar cu cealaltă se trage, ritmic, de sforicica ce este trecută printr-un inel fixat în baston, executîndu-se clămpănitul.

În partea posterioară a capului este prins un ,,ţol'' ciobănesc, o scoarţă vărgată sau o ,,învelitoare'' din culori diferite, sub care se ascunde cel care întruchipează capra.

Cu *Capra* merg trei băieţi : cel mascat în capră, unul care cîntă la fluier şi al treilea care cîntă din gură. O dată început cîntecul de către cei doi, cel mascat în capră se apleacă, se sprijină, în faţă, pe baston şi începe un joc săltat şi tropăit. În timpul dansului, *Capra* se apleacă în dreapta şi în stînga, îşi scutură capul, clămpăne din bot, ritmînd dansul, şi se apropie mîngîietor sau ameninţător de gazde, în hazul tuturor.

La sfîrşit *Capra* se apropie de stăpînul casei şi, clămpănind scurt din botul de lemn, cere banii, care i se pun în bot. Banii, ţinuţi strîns cu ajutorul mecanismului manevrat de sforicică, sînt predaţi casierului, după care *Capra* clămpăne rar din bot şi înclină capul în semn de mulţumire. Ridicîndu-se apoi în poziţie verticală, fără să ia masca, părăseşte casa, urmată de cei doi însoţitori.

Melodia de joc este în esenţă aceeaşi în toate satele care păstrează obiceiul, structura versului adaptîndu-se jocului.

Forma cea mai dezvoltată ca spectacol am întîlnit-o în satul Boişoara. Aici se cîntă şi afară, şi în casă. Afară se cîntă un grup de versuri prin care cei cu *Capra* cer gazdei să-i lase în casă pentru a se adăposti de ploaie : ,,Dă-ne drumu, găzdă,-n casă,/ C-afară plouă de varsă./ Şi ne pică picurele,/ De pe garduri de nuiele./ Gazdă, dacă nu ne crezi,/ Ieşi afară şi ne vezi''[42]. (Versuri asemănătoare am întîlnit şi în Clocotici.) În casă, *Capra* joacă, se culcă şi se ridică, behăie. Pe parcurs, intervine şi un recitativ : ,,Hei, piţele [căpriţele] mele,/ Cu cercei şi cu mărgele/ Şi cu lupii după ele''. În acest sat capra este evocată şi ca folositoare casei : ,,Capra noastră, capră bună,/ Ne dă lapte, unt şi lînă./ Ne mai dă şi iezişori/ Să-i tăiem de sărbători".

---

[42] Este izbitoare asemănarea acestui fragment din cîntecul *Caprei*, executat în curtea gazdei înainte de a intra în casă, şi ,,colinda de intrare'', ,,a uşii'', ,,la fereastră'', cîntată de ceata feciorilor colindători la Crăciun, în unele zone ale Transilvaniei distanţate de Ţara Loviştei. Astfel în satul Galaţi, judeţul Alba, colinda de intrare, cîntată sau strigată, se reduce la versurile : ,,Slobozî-ne, gazdă,-n casă/ C-afară plouă de varsă'' ; iar în Poeniţa Tomii, judeţul Hunedoara : ,,Slobozî-ne, gazdă,-n casă,/ C-afară plouă de varsă,/ Dacă, gazdă, nu ne crezi,/ Ieşi afară şi ne vezi'' (cf. O. Bîrlea *Colindatul în Transilvania*, *op. cit.*, p. 271—272).

Un spectacol oarecum aparte îl oferă *Capra* în Brezoi, unde în afară de cele trei personaje, denumite aici *Capra*, *Ciobanul*, *Fluieraşul*, mai apare *Cumpărătorul* şi *Doctorul*, al căror rol este definit de numele ce-l poartă fiecare.

Caracteristici cu totul deosebite prezintă spectacolul *Caprei* în satul Clocotici, unde, alături de *Capră*, mai apare un personaj mascat, *Mutul* (care nu vorbeşte niciodată în timp ce se desfăşoară ,,spectacolul"). Masca Mutului e făcută din piele de oaie cu dinţi din fasole sau sămînţă de dovleac. *Mutul* poartă o bîtă, la capătul căreia este legat un săculeţ cu cenuşă. Avînd misiunea de a păzi *Capra*, el loveşte în dreapta şi în stînga pe toţi care încearcă să se apropie de ea, făcînd tot felul de ghiduşii.

Mutul, deşi prin nume aminteşte de un personaj prezent în jocul Căluşarilor, are multe asemănări cu *Moşul* din Brezaia de la Dragoslavele şi Rucăr. Şi acesta însoţeşte *Brezaia* (mascată în capră sau într-un animal oarecare, chiar pasăre) şi poartă un săculeţ cu cenuşă numit pămătuf; cu el loveşte în cei care îndrăznesc să se apropie de *Capră*. Săculeţul cu cenuşă este prezent şi în unele jocuri cu măşti din Transilvania. Al. Viciu relatează despre *Tîmpăhaza*, în care, alături de două personaje mascate, ,,al treilea rămîne în portul obişnuit în sat, dar poartă pe umăr o bîtă de care atîrnă o legătură de cenuşă"[43]. Cu cenuşă aruncă în ferestrele casei care nu-i primeşte, şi *Blojul* ce însoţeşte *Turca* în ţinutul Haţegului[44].

O asemănare cu *Brezaia* găsim şi în felul cum se maschează *Capra* în Clocotici. Astfel, în loc de scoarţă sau ţol de lînă, *Capra* se acoperă cu un cearceaf pe care sînt prinse batiste şi bete colorate, ceea ce nu întîlnim în nici un alt sat din Loviştea. (Rareori se prinde doar cîte o batistă în vîrful cornițelor.)

Asupra vechimii obiceiului de a merge cu *Capra*, din relatări se desprind două alternative : sau obiceiul este dintotdeauna, cum se afirmă în satele din stînga Oltului, sau a fost adus din alte părţi, aşa cum s-a afirmat în Voineasa (,,din Moldova"). Demn de remarcat ni se pare faptul că aproape în toate satele de pe dreapta Oltului (excepţie făcînd satul Proieni, unde *Capra* ,,a fost adusă din Găujani" ; în Brezoi, unde ,,se mai face *Capră* şi de aici") nu se păstrează obiceiul, afirmîndu-se în general : ,,Cu *Capra* vin cei de peste Olt".

Credem că în satele în care se păstrează obiceiul, îndeosebi Mlăceni, Boişoara, Găujani, Clocotici (în acesta din urmă cu elemente comune cu *Brezaia*), *Capra* a existat, aşa cum se afirmă, ,,dintotdeauna". S-a ajuns totuşi la un moment dat ca să fie ameninţat cu uitarea (sînt sate care l-au practicat, dar l-au pierdut). Însă prin venirea militarilor moldoveni în primul război mondial şi a refugiaţilor moldoveni în cel de-al doilea, obiceiul, practicat atît de mult în Moldova, a ,,revitalizat" şi *Capra* din Loviştea.

---

[43] Alexiu Viciu, *Colinde din Ardeal*, 1914, p. 16—17.

[44] Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 172.

Semnificativ ni se pare şi faptul că în unele sate obiceiul era calificat drept ,,păgînesc" : ,,*Capra* batjocorea pe Maica Domnului. *Unchiaşul* care purta *Capra* se spune că închipuia pe Hristos. Bătrînii ăi mai bătrîni nici nu primeau *Capra*" (Popa I.N. Ion, ,,Bălănoiu", 52 de ani, Titeşti). Tot astfel a fost calificat obiceiul şi de către biserică, ceea ce ar explica într-o oarecare măsură tendinţa de dispariţie a lui[45]. Referindu-se la *Turca* din Ţara Haţegului (asemănătoare cu *Brezaia* şi *Capra*), Tudor Pamfile, în studiul etnografic *Crăciunul*, constata aceeaşi ostilitate a bisericii faţă de obicei : ,,Popa nu le prea da [voie] că zice că *Turca*-i capul *dracului*, iar pe unii *turcaşi* nici nu-i cuminecă"[46].

Afirmaţia că obiceiul este ,,păgînesc" cuprinde adevărul : *Capra*, ca şi toate jocurile cu măşti, pare a fi un element de substrat tracodacic în cultura noastră populară. Martin P. Nilson, marele istoric al artei populare antice, a stabilit o legătură între zonele în care se practică de Anul Nou *Turca* şi *Capra* şi zona veche de expansiune celtică. O bună parte din obiceiurile de astăzi din timpul sărbătorilor de iarnă îşi au originea în unele practici magice dinaintea creştinismului, în ceremoniile legate de cultul naturii, de zeii care întruchipau forţele fecundităţii (cultul lui Dionysos de origine tracă etc.). *Capra*, alături de *Brezaia*, *Turca*, *Cerbul*, practicate în alte părţi ale ţării, sînt rămăşiţe din jocurile străvechi de ritual ale agricultorilor şi păstorilor, masca de animal sau de pasăre avînd atunci rolul de a fertiliza cîmpurile, de a aduce belşug în gospodărie sau de a spori iscusinţa vînătorului prin magie simpatetică.

Dar jocul de astăzi nu mai are nimic comun cu aspectul magic al procesiunii de altădată, ci a reţinut numai un anumit aspect, acela al petrecerilor populare, al jocurilor cu măşti, al scenei dramatice ca distracţie.

Vasîlca, sau *Purceaua*, obicei care nu se mai practică astăzi, consta în jucarea unei căpăţîni de porc, aşezată pe o tavă şi frumos împodobită cu panglici colorate, flori şi busuioc. Ni s-a relatat despre acest obicei, dat uitării în satele Bumbuieşti, Boişoara, Grebleşti, Cîinenii de Argeş, Călineşti. Nu am găsit nici o informaţie asupra obiceiului pe Valea Lotrului.

Cu *Vasîlca* mergeau de obicei doi : unul cînta cu fluierul, iar celălalt purta căpăţîna de porc pe care o juca în ritmul melodiei şi o interpela printr-un cîntec glumeţ : ,,Ce-ai mîncat de te-ai umflat?" etc. În satul Grebleşti căpăţîna nu se purta pe tavă, ci se fixa în capătul unei bîte.

Dacă în celelalte părţi ale ţării, unde a fost consemnat obiceiul, mai ales în Cîmpia Bărăganului, cu *Vasîlca* mergeau în exclusivitate ţiganii[47], în satele din Loviştea, unde a existat acest obicei, din cele relatate de informatori, nu reiese acest lucru.

---

[45] În unele părţi ale ţării obiceiurile cu mascaţi erau oprite şi de organele locale administrative. Mărturii în acest sens avem în Transilvania asupra *Turcii* (asemănătoare cu *Capra*, dar mai ales cu *Brezaia*) : în 1783 un ordin al vicecomitelui din Deva, trimis către protopretorul din Silvaşul de Sus (Hunedoara), îndemna la interzicerea ,,cetei de colindători cu *Turca*" ; aceleaşi constatări le face, pe la jumătatea secolului trecut, Athanasie Marienescu (*Colinde*, 1861, p. XV), iar la începutul secolului nostru A. Viciu :,,... în unele părţi ale ţării administraţiunea le opreşte în parte (Turca) sau de tot, ori le mărgineşte în timp" (*Colinde din Ardeal*, în *Precuvîntare*, p. 2).

[46] Tudor Pamfile, *op. cit.*, p. 162.

I se spune „*Vasîlca*" pentru că obiceiul se practica în seara sau în ziua de Sfîntul Vasile (Anul Nou).

Datina, cunoscută numai la români, pare a-şi avea originea într-o veche practică magică gospodărească, din care mai aflăm pînă astăzi urme şi la alte popoare, la ucrainenii subcarpatici, deşi n-ar putea fi străină de jertfa saturnalică a porcului la romani. Totuşi — cum afirmă Petru Caraman — e mult mai sigur că la început a fost străină de datinile ciclului roman şi a fost atrasă mai tîrziu de acest ciclu de motive analoge, cum e obiceiul tăierii porcului în acea perioadă[48].

Teatrul haiducesc : *Jianu* — Trebuie subliniat de la început că n-am găsit nicăieri pînă în prezent consemnată vreo variantă a *Jianului*, ca teatru popular haiducesc, în judeţele Vîlcea şi Argeş.

Deşi Loviştea este o regiune de munte izolată, iar în literatura de haiduci se consemnează şi hotarele Loviştei ca loc de refugiu al lui Iancu Jianu, credem totuşi că teatrul haiducesc *Jianu*, întîlnit numai în două sate (Cîinenii de Argeş şi Cîinenii de Vîlcea), este adus din Moldova, prin soldaţii veniţi aici în timpul primului război mondial sau refugiaţii moldoveni în timpul celui de-al doilea.

Jianul cules din Loviştea are aproape 200 de versuri, majoritatea cîntate (de fiecare personaj în parte sau în cor). Personajele sînt în număr de şase : *Anul Nou*, *Ciobanul*, *Jianu*, *Haiducul*, *Vînătorul* şi *Silica* („un negru mare şi buzat", probabil o reminiscenţă a teatrului de păpuşi). Spre deosebire de alte variante ale *Jianului*, întîlnim aici o tendinţă spre restrîngerea numărului de personaje, trei dintre ele cumulînd cîte două roluri : *Vînătorul* este şi *Căpitanul* poterei, *Anul Nou* este şi *Împăratul* care dispune de soarta *Jianului*, iar *Ciobanul* reprezintă şi pe *Anul vechi*. Personajele sînt mascate potrivit rolului jucat.

Dintre aceste personaje, numai trei sînt specifice formei iniţiale a *Jienilor* : *Jianul*, *Haiducul* şi *Vînătorul*. Personajele alegorice *Anul Nou* şi *Anul vechi* (reprezentat de *Cioban*) au fost împrumutate de la alte manifestări de teatru popular tradiţional, legate de sărbătorile de iarnă, după cum de altfel şi alte forme de teatru popular au exercitat o puternică influenţă asupra celui haiducesc : *Ciobanul*, care în alte variante nu se confundă cu *Anul Nou*, este o reminiscenţă din *Mocănaşii*, obicei ciobănesc de origine transhumantică, practicat la „zile mari", cînd mocanii transilvăneni porneau cu turmele de la munte la baltă spre Dobrogea sau cînd se reîntorceau.

În cele două sate în care a fost înregistrat, teatrul haiducesc *Jianu* se bucură de mare preţuire. Nu trece an în care să nu se joace în noaptea dinspre Anul Nou.

De menţionat că nu merg cu *Jianu* în alte sate.

CONCLUZII

Loviştea face legătura dintre zonele de colinde existente astăzi de o parte şi de alta a Carpaţilor. Referitor la zonele de la sud de Carpaţi, constatăm că, cu excepţia Loviştei, inclusiv Valea Lotrului, a satelor din jurul Călimăneştilor şi a regiunii subcarpatice care face legătura cu Curtea de Argeş, la apus de rîul Argeş, în general, nu s-au păstrat colindele.

---

[47] Cf. Simion Florea Marian, *op. cit.*, p. 45—46.

[48] Petru Caraman, *op. cit.*, p. 74—75.

Privit comparativ, colindatul feciorilor din Loviştea — în ceea ce priveşte forma de manifestare — are multe puncte comune cu colindatul din Transilvania, mai ales partea de sud, din imediata ei vecinătate : organizarea în ceată a feciorilor colindători ; ospăţul comun la sfîrşitul colindatului sau în una din zilele următoare, întîlnit sub mai multe forme (petrecerea băieţilor cu fetele ; masa părinţilor, masa fetelor ; rar ospăţul comun la care participă întregul sat) ; cîntatul pe uliţe a *Zorilor* la sfîrşitul colindatului ; urarea colacului. Dintre acestea numai organizarea în ceată a colindătorilor se întîlneşte sporadic în Muntenia şi uneori în Moldova.

La prima vedere s-ar părea că ne aflăm în faţa unei influenţe sud-transilvănene, dat fiind şi relaţiile intense din trecut. Dar situaţia este alta dacă privim obiceiul în totalitatea lui şi în relaţie şi cu celelalte obiceiuri de iarnă păstrate în Loviştea.

Astfel, repertoriul colindelor înregistrate aici [49] este în majoritate muntenesc, deşi nu este exclusă întru totul o tematică similară cu colinda transilvăneană, însă, aşa cum s-a arătat în studiile de specialitate, o treime din colindele de peste Carpaţi, dintre cele laice, arhaice, se regăsesc în Muntenia şi Dobrogea, fenomenul fiind anterior întemeierii ţărilor române. Dar ceea ce integrează Loviştea Munteniei, ceea ce creează o unitate stilistică din Ţara Loviştei pînă în Valea Ialomiţei şi lunca Dunării este larga desfăşurare epică a colindelor ce le apropie adesea de baladă, spre deosebire de colindele din Transilvania — mai scurte, concentrate şi adesea rotunjite pînă la cristalizare. Pentru aceasta pledează şi melosul colindelor, modul de interpretare al lor ,,muntenesc'', cu unele excepţii, înregistrate pe alocuri în latura nord-vestică a Loviştei, mai nuanţate în cele cinci aşezări de pe Lotru, unde colindele, deşi au aceeaşi desfăşurare de baladă, se aseamănă melodic, în unele cazuri, cu cele din Haţeg şi Mărginime.

Tot zonei mari munteneşti i se integrează Ţara Loviştei şi prin obiceiul *Iordănitului* practicat în ziua de 7 ianuarie, în toate satele de-o parte şi de alta a Oltului, inclusiv Valea Lotrului, obicei neîntîlnit în Transilvania. Dar dacă în alte părţi ale Munteniei cu *Iordănitul* merg îndeosebi lăutarii, însoţiţi uneori şi de tineri, aici uratul de Iordan este împlinit de aceeaşi ceată a colindătorilor, ceea ce conferă Loviştei o notă de autentică originalitate.

Aceeaşi originalitate autentică îi este conferită Loviştei, pe lîngă tipurile inedite de colinde atestate aici şi pe lîngă numărul mare de melodii întîlnite în fiecare sat, uneori pînă la 26 (fenomen nemaiîntîlnit în nici o altă parte a ţării), aceeaşi notă proprie i se atribuie acestei vetre folclorice alpine mai ales de păstrarea acelei înlănţuiri stricte a momentelor colindatului din vremuri străvechi, care s-au pierdut în alte părţi ale ţării : aşa cum s-a arătat în primele două capitole, colindele se împart strict după aceste momente, ca într-un ritual de la legile căruia nu te poţi abate, de unde şi obligativitatea unui mare număr de colinde, ceea ce a dus atît la păstrarea obiceiului, cît şi a repertoriului. Se creează astfel un colindat *continuu* din clipa în care feciorii colindători apar la fereastră pînă ce părăsesc casa colindată.

---

[49] Colindele ca atare — tipuri, variante, orizont, structură, versificaţie şi toate problemele ce ţin de poezia acestui străvechi gen folcloric — au făcut obiectul unui studiu separat, încă netipărit. Referitor la colindele feciorilor şi alte manifestări poetice din cadrul sărbătorilor de iarnă, a se urmări culegerea noastră, *Folclor din Ţara Loviştei*, în curs de tipărire la Editura ,,Minerva''.

În felul acesta colindatul în Loviştea păstrează unele aspecte originare, neaşteptat de arhaice, care o diferenţiază atît de Transilvania, cît şi de Muntenia, fapt oglindit şi în păstrarea unei terminologii proprii colindatului : *preucă*, pentru „ceată" ; *strane*—grupurile alcătuite strict în cadrul preucei pentru cîntatul antifonic al tuturor colindelor (în alte părţi ale ţării colindele se cîntă astăzi, în majoritate, în cor) ; *strănaş* „conducătorul stranei" ; *colindec* pentru „colind".

Ceea ce caracterizează Loviştea, diferenţiind-o de alte zone, este şi numărul mare de colinde laice, raportul acestora faţă de cele cu o tematică religioasă fiind de 6 la 1. De asemenea este demn de remarcat că în repertoriul de colinde al feciorilor, inclusiv cele religioase, n-au pătruns cîntecele de stea, aşa cum s-a întîmplat îndeosebi în Transilvania, acestea rămînînd în exclusivitate în repertoriul copiilor.

Privite în ansamblu, toate obiceiurile de iarnă din Loviştea şi-au păstrat neta diferenţiere originară : în nici un sat nu am găsit o formă de colindat asociată alteia, aşa cum, de exemplu, în Transilvania, *Turca* sau piţărăii se asociază cetei de colindători sau cum, în sudul Munteniei, adesea *Irozii* sau *Capra* merg împreună cu feciorii colindători. Nu se colindă niciodată în cete neorganizate. Se respectă strict dintotdeauna şi data calendaristică proprie fiecărui obicei : niciodată obiceiurile de Anul Nou nu vor fi întîlnite la Crăciun sau invers.

Există şi o diferenţiere, o ierarhizare pe vîrste, între diferitele forme de colindat : astfel, în afară de feciorii colindători care sînt primiţi în ceată numai după 16 ani, tinerii sub această vîrstă, consideraţi „copii", merg cu *Steaua*, cei între 8—12 ani, iar cu *Irozii* cei între 12—16 ani ; la Anul Nou, copiii pînă la 10—12 ani merg cu *Sorcova*, iar între 10—16 ani cu *Pluguşorul* şi *Capra*. (Prin bogăţia formelor de colindat şi urare de Anul Nou, Ţara Loviştei se integrează tot Munteniei, aici colindatul la început de an fiind mai viu, spre deosebire de Transilvania, în care, cu excepţia unor zone sudice limitrofe, este aproape inexistent.)

Dar ceea ce conferă obiceiurilor de iarnă din Loviştea o importanţă majoră este păstrarea în practica colindatului a acelor fapte care demonstrează rolul iniţial, străvechi, al colindatului : ritual agrar de fecunditate la început de an (în vremuri străvechi Anul Nou începea la 25 decembrie), precum şi conservarea acelor elemente care prefigurează nunta. Ambele categorii de fapte consemnate sînt demonstrate aici cu mai multă pregnanţă decît în alte arii folclorice, mai ales dacă ţinem seama de mulţimea datelor înregistrate de pe o zonă relativ restrînsă, în jur de 30 de sate şi 10 cătune.

Toate acestea ne îndreptăţesc ca, dincolo de orice influenţe exercitate de zonele folclorice vecine sau de ceea ce se poate numi influenţă

în creația populară, să vedem în Țara Loviștei o vatră folclorică străveche, care a păstrat pînă astăzi obiceiul colindatului cît mai aproape de rostul originar, de modul inițial de desfășurare, continuitatea obiceiurilor fiind garantată și de vechimea însăși a acestor așezări de moșneni, unele sate loviștene, printre care Boișoara, fiind menționate în actele voievodale încă de la finele secolului al XIV-lea.

Sub toate aspectele, Țara Loviștei, inclusiv Valea Lotrului, se numără printre acele ținuturi distincte pe care Nicolae Iorga le-a numit „romànii locale ale pămîntului românesc".

LA COUTUME DU « COLINDAT » DANS LE PAYS DE LOVIȘTEA (III)

B. LE «COLINDAT» DES ENFANTS

Dans tous les villages de Loviștea, ainsi que dans la vallée du Lotru, on rencontre le « colindat » des enfants tant pour Noël que pour le Nouvel An. Les formes du « colindat » diffèrent selon l'âge des participants.

La nuit de l'avant-veille de Noël (le 23 vers le 24 décembre) ou bien le matin de la veille (le 24 décembre) tous les enfants, petits et grands, parcourent le village pour des « colindeți ». Dans les temps anciens on nommait « colindeți » les petits craquelins que l'on préparait spécialement pour les enfants, mais on est arrivé petit à petit à comprendre dans cette notion tout cadeau que l'on offrait aux enfants à cette occasion (des « colaci », — petits pains rituels en forme de couronne —, du pain, des fruits, des friandises, etc.).

Pendant les trois jours de Noël (les 25, 26 et 27 décembre), les enfants âgés de 8 à 12 ans s'en vont en portant la « Steaua » (L'Etoile), en petits groupes de 3 personnes et les plus grands (14—16 ans) quêtent avec les « Irodes » ou les « Rois » (en d'autres parties du pays, le « Vicleim »), — une forme de manifestation du théâtre populaire.

Le soir de la veille du Nouvel An ou le matin du Premier Janvier, les enfants entre 5 et 10 ans (garçons et filles) s'en vont d'une maison à l'autre avec la « Sorcova » (confectionnée de manière à représenter un rameau fleuri ou bien fait d'un bouquet de fleurs en papier colorié ayant au haut bout du basilic).

Le jour du Nouvel An, les garçons entre 10—16 ans constitués en groupes de 5—6 personnes s'en vont avec le « Plugușor » (la petite charrue). Dans certains villages les groupes portent outre des fouets et des clochettes un « buhai » (bourdon) qui accompagne les souhaits, cette coutume acquérant elle-même pour ce cas le nom de « Buhai ». Ces souhaits expriment la joie générale pour le Nouvel An, considéré comme *festum incipium*, journée pendant laquelle tout fait entrepris doit être de bonne augure.

La plus fréquente entre toutes les danses masquées que l'on rencontre au Pays de Loviștea à l'occasion du Nouvel An c'est la « Capra » (la Chèvre), «Căprița» (la Chevrette), appelée aussi « Brezaia » (la Bigarrée). En faisant abstraction de la « Vasilca » ou « Purceaua » (la Truie) — coutume disparue suivant laquelle on faisait danser une tête de porc ornée, dans les sons d'une flûte — et du « Jian » (théâtre où figuraient des hors-la-loi, rencontré dans deux villages seulement), nous pouvons considérer cette danse comme étant l'unique danse dans cette région.

Les motifs agraires de la « Sorcova », du «Plugușor », du « Buhai », sont un héritage des Saturnalia romaines ainsi que la coutume des « colindeți » de Noël. Quant aux danses masquées, il s'agit d'éléments du substratum géto-dace ; la « Capra » ainsi que la « Brezaia », la « Turca », le « Cerb », qui sont pratiquées aussi dans d'autres régions du pays, sont des vestiges des danses antiques du rituel agraire et des bergers, le masque d'un animal ou d'un oiseau ayant alors le rôle, par le truchement de la magie sympathétique, de fertiliser les champs, d'apporter l'abondance dans le ménage ou d'accroître l'ingéniosité du chasseur.

La coutume du « colindat » dans le Pays de Loviștea, considérée dans son ensemble, confère à la zone investiguée une authentique originalité par : les types inédits de « colinde » qui y sont attestées ; le grand nombre des mélodies, parfois jusqu'à 26, rencontrées dans chaque village — phénomène qu'on ne rencontre dans aucune autre partie du pays ; l'observation stricte de l'enchaînement des moments du « colindat », depuis les temps immémoriaux, disparus des autres parties du pays, et le maintien d'une terminologie propre au « colindat » des jeunes gens ; la différenciation et l'hiérarchisation d'après l'âge, des différentes formes du « Colindat ». A tout cela on pourrait ajouter encore le fait que les coutumes d'hiver ont gardé ici leur nette différenciation originelle : je n'ai trouvé dans nul village une forme de « Colindat » associée à une autre, comme c'est le cas d'autres régions. De même on respecte strictement et depuis toujours la date du calendrier pour chaque coutume : on ne rencontre jamais à Noël des coutumes du Nouvel An, ni l'inverse non plus.

MATERIALE

SEMNE DE MEŞTERI OLARI FĂGĂRĂŞENI

ION DRĂGOESCU şi LIA STOICA VASILESCU

Obiceiul de a se aplica ştampila meşterului sau de a se ornamenta un semn distinctiv pe vasele de ceramică de uz casnic şi de decor este practicat din antichitate şi pînă în zilele noastre.

Problema pe care o abordăm a mai fost tratată în literatura de specialitate, însă cu referiri speciale la perioada veche şi cea feudală. Pentru epoca modernă şi contemporană s-au făcut menţiuni asupra semnelor distinctive ale diferitelor categorii de meşteşugari, neexistînd însă nici un studiu referitor la această temă.

În lucrarea de faţă prezentăm rezultatele cercetării asupra unor piese de ceramică populară cu caracter decorativ[1] (căncee) din zona Făgăraşului. Datele investigaţiei de teren au fost completate cu cele obţinute prin consultarea unor fonduri muzeale[2] şi a unor colecţii particulare[3]. Acest lucru ne-a dat posibilitatea să stabilim semnele de meşteri olari români din regiunea menţionată. Nu am putut face corelaţia

---

[1] În lucrarea noastră urmărim numai acele semne de meşteri olari care se întîlnesc pe căncee, cunoscute în terminologia populară, ca de altfel şi în literatura de specialitate, şi sub numele ,,cănceauă", ,,ulcioare" sau ,,urcioare". Acestea au o singură funcţie: aceea de a fi aşezate în cuiere speciale pentru a înfrumuseţa interioarele ţărăneşti şi uneori chiar orăşeneşti. Într-o anumită măsură, ele servesc şi pentru păstratul banilor sau pentru ţinutul seminţelor de flori şi legume peste iarnă. În lucrarea noastră vom folosi numai numele de ,,cănceu" care este mai des întîlnit în zona Făgăraşului.

[2] Fondurile muzeale consultate sînt, în ordinea importanţei lor, pentru problema urmărită, următoarele: secţia de etnografie şi artă populară a Muzeului Brukenthal, din Sibiu; Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România, Bucureşti; Muzeul satului, Bucureşti; Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj; Casa memorială Octavian Goga, Răşinari, jud. Sibiu; Muzeul judeţean Răşinari, jud. Sibiu; Muzeul pastoral Poiana Sibiului, jud. Sibiu; Muzeul judeţean Făgăraş, jud. Braşov; Muzeul judeţean Agnita, jud. Sibiu; Muzeul judeţean Goleşti, jud. Argeş; Muzeul judeţean Sighişoara, jud. Braşov; Colecţia episcopiilor, Răşinari, jud. Sibiu; Colecţia muzeului bisericesc Poiana Sibiului, jud. Sibiu; Muzeul judeţean Braşov; Colecţia de artă comparată, Bucureşti.

[3] Colecţiile particulare consultate, în ordinea importanţei lor pentru tema noastră, sînt următoarele: Colecţia M. Pria, Răşinari, jud. Sibiu; Colecţia Radu O. Maier, Bucureşti; Colecţia N. Al. Mironescu, Bucureşti; Colecţia Mişu Mihalcu, Bucureşti; Colecţia Ion Vidrighin, Răşinari, jud. Sibiu.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 521–524, Bucureşti, 1970

între un anumit semn şi numele meşterului producător, deoarece în prezent nu se mai lucrează astfel de obiecte în jurul Făgăraşului, astfel încît nici prin cercetarea de teren nici prin literatura de specialitate nu am obţinut informaţiile necesare.

Semnul de meşter olar apare încă din prima jumătate a secolului trecut plasat lîngă toartă [4], constituind un întreg independent de motivul ornamental al obiectului (fotografiile 1 şi 2).

Cromatica şi ornamentica sînt în linii generale aceleaşi la toate canceele de Făgăraş. Totuşi o analiză mai atentă a obiectelor cu semne similare ne relevă faptul că ele prezintă o anumită unitate a decorativismului. Această unitate, în care variaţiile formei, nuanţei, cromatic şi manierei de execuţie a motivelor ornamentale sînt minime, sprijină punctul de vedere conform căruia semnul de lîngă toartă reprezintă modul prin care meşterul olar, care a produs obiectul, îi marchează proveninţa lui.

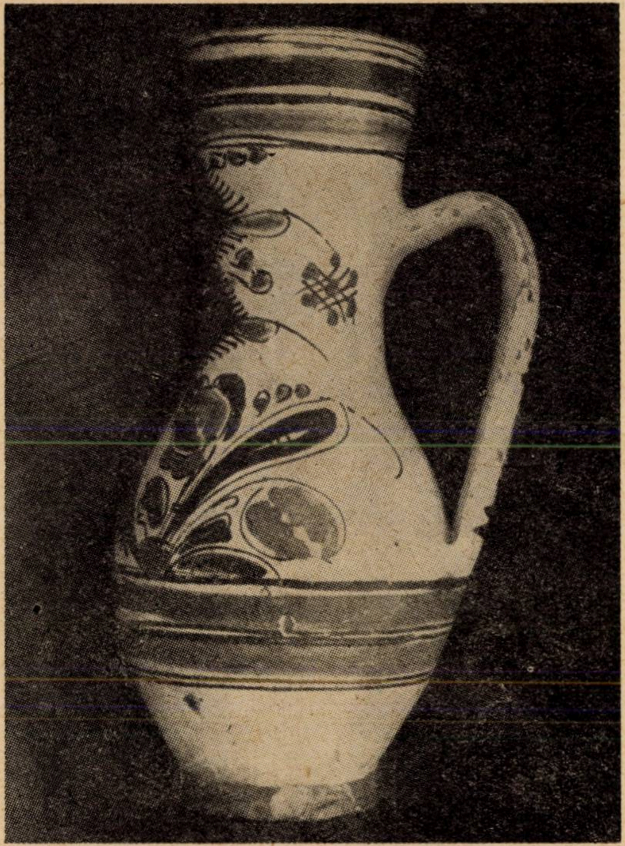
Ca tehnică de execuţie, semnele sînt executate cu cornul, cu pensula sau prin combinaţia corn-pensulă. Toate sînt executate în maro — vopseaua predominantă a ceramicii din zona în care ne ocupăm — şi reprezintă diferite combinaţii de linii ,,trase"[5] cu cornul, linii ,,trase" cu pensula, linii, ,,trase" cu cornul şi pensula, linii ,,trase" cu cornul şi încercuite cu pensula (fotografia 2); combinaţii de linii ,,trase" cu cornul şi cu pensula la care se adaugă un punct cu pensula; diferite combinaţii de linii ,,trase" cu cornul şi puncte executate cu pensula, dispuse în cele mai diferite poziţii posibile; combinaţii de linii, cercuri şi puncte ,,trase" cu cornul; linii, cercuri şi puncte ,,trase" cu cornul; linii şi cercuri cu cornul şi puncte pensulate; linii drepte şi linii curbe; o linie cu pensula încadrată de două linii cu cornul, care la rîndul lor sînt încadrate de puncte ,,trase" lateral cu cornul; linii ,,trase" cu pensula şi întretăiate de linii ,,trase" cu cornul, fiecare linie cu cornul avînd la capete cîte un punct executat cu pensula; capete de păsări care prin maniera de execuţie amintesc într-o mare măsură de păsările care intră în ornamentica propriu-zisă a cănceului, încadrate de linii ,,trase" cu cornul şi puncte cu pensula; sau simplu cap de pasăre ,,tras" cu cornul şi încadrat între linii ,,trase" tot cu cornul.

Deşi cercetările viitoare de teren şi investigaţiile asupra altor colecţii vor releva poate date noi legate de numele meşterilor olari care foloseau un anume semn, de apariţia sau transformarea semnelor, vom căuta

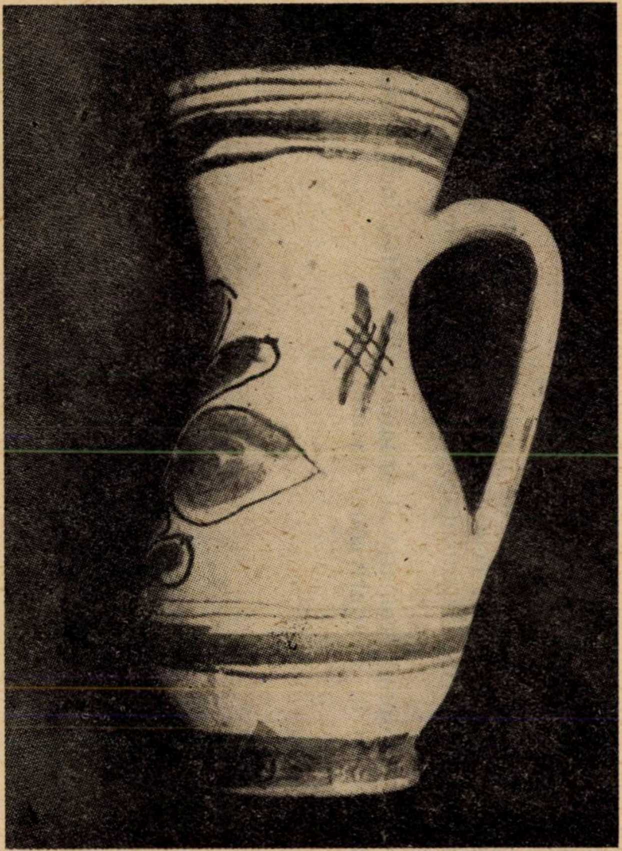
---

[4] În unele zone şi cîteodată chiar în zona Făgăraşului ,,toarta" mai este numită şi ,,mînei".

[5] Pentru a face distincţia între semnele de meşteri olari ,,trase" cu cornul şi cele ,,trase" cu pensula pe desen, cele ,,trase" cu pensula, mai late de obicei, apar haşurate.



1 — Semn de meşter olar ,,tras'' cu cornul şi pensula (foto Lia Stoica Vasilescu).



2 — Semn de meşter olar ,,tras'' cu cornul (foto Ion Drăgoescu).

de pe baza materialului ce ne-a stat la dispoziţie să formulăm unele concluzii.

Meşterii olari îi aplică semnul distinctiv pe produsele lor pentru a putea să-şi recunoască vasele executate atunci cînd motive de ordin comercial o cer.

Spre deosebire de semnele de meşteri olari din antichitate şi evul mediu, care sînt ştampilate, cele din perioada de care ne ocupăm sînt executate în tehnica de ornamentare folosită pentru decorarea vasului respectiv.

Semnele au tonul cromatic al ornamentelor astfel, încît acestea se încadrează perfect în decorativismul vasului.

CONGRESUL INTERNAȚIONAL DE STUDII SUD-EST EUROPENE (ATENA, 1970)

Cel de-al doilea Congres internațional al Asociației internaționale de studii sud-est europene (AIESSE) a avut loc la Atena între 7 și 13 mai 1970.

Cu acest prilej s-a efectuat un vast schimb de experiență între oamenii de știință europeni și din celelalte continente în problemele speciale ale sud-estului Europei și s-a continuat o colaborare științifică între specialiștii din această parte de continent, ale cărei premise au fost puse la primul congres (Sofia, 1966).

Deschiderea congresului a avut loc joi 7 mai a.c. printr-o ședință de alocuțiuni ținute de : președintele Comitetului grec de organizare Ch. Fragistas, președintele AIESSE Franjo Baršić, reprezentantul UNESCO Moënis Taha Hussein, reprezentantul CIPSH Michel François, secretarul general al AIESSE Emil Condurachi, președintele de onoare al AIESSE Vladimir Georgiev și Halil Înalcik și președintele Academiei grecești L. Zervas.

Activitatea celui de-al doilea congres s-a desfășurat pe trei planuri tematice, orientate după problemele fundamentale ale studiului interdisciplinar asupra formelor de viață, de civilizație și cultură ale popoarelor ce trăiesc în sud-estul Europei.

1. Într-un raport general (la care s-au adăugat o serie de corapoarte) intitulat *Starea actuală a studiilor sud-estului Europei* (obiect, metode, surse, instrumente de muncă, loc în științele umane) al prof. D. Zakythinos, membru al Academiei din Atena, alcătuit în baza rapoartelor particulare pe teme înrudite și a corapoartelor aferente acestora. Din partea României au participat la întocmirea rapoartelor tematice particulare și a corapoartelor : pentru Secția de istorie prof. D. M. Pippidi, pentru Secția de literatură prof. Al. Dima, pentru Secția de artă și arheologie prof. Emil Condurachi, M. Muzicescu și E. Costescu, pentru Secția de lingvistică prof. Al. Rosetti, pentru Secția de etnografie și folclor Romulus Vulcănescu.

2. *Comunicări individuale*, programate pentru cele cinci secții în 11 teme, care marchează preocupările teoretice și metodologice pentru dezvoltarea științelor aferente, în general, și a centrelor și instituțiilor științifice locale, în special, în sud-estul Europei.

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 525–527, București, 1970

În prezentarea noastră insistăm asupra contribuţiei româneşti la congres, subliniind, cînd va fi cazul, aportul ştiinţific realizat pe unele teme şi subteme programate. Delegaţia română a depus o activitate intensă, care se reflectă în cele circa 40 de comunicări şi aproape tot atîtea intervenţii la comunicări.

La secţia de istorie, la tema *Cronologia pre- şi protoistorică a sud-estului european : bazele egeene şi anatoliene*, s-au prezentat comunicările menţionate în *Programul congresului* şi publicate în volumul de rezumate al delegaţiei române ale prof. Vladimir Dumitrescu, prof. D. Berciu ; pentru tema *Oraşul şi satul în sud-estul Europei din antichitate pînă la sfîrşitul secolului al XIX-lea* (aspecte sociale, economice şi culturale), comunicările lui Mircea Matei, Petre Alexandrescu, Suzana Dimitriu, Maria Coja, Hadrian Daicoviciu, Alexandru Suceveanu, Adriana Piatkowski, Emilian Popescu, Radu Popa, Răzvan Teodorescu, C. Papacostea-Danielopolu ; pentru tema *Condiţiile cuceririi otomane în Balcani*, comunicarea Mariei Holban ; pentru tema *Declinul Imperiului otoman şi formarea statelor naţionale*, comunicarea lui Nicolae Corivan ; pentru tema *Balcanii în politica internaţională a secolului al XVII-lea — începutul secolului al XX-lea*, comunicările prof. Constantin C. Giurescu, Nicolae C. Fotino.

La secţia de drept şi economie au fost incluse în tema *Schimburi şi circulaţia monetară în Balcani în epoca Imperiului otoman*, comunicările lui Maxim Mihai, Olga Cicanici ; în tema *Privilegii în sud-estul european în epoca Imperiului otoman* (biserică, corporaţii autonomie locală etc.), comunicarea lui M. Alecsandrescu-Dersca-Bulgaru ; în tema *Recepţia dreptului bizantin în drepturile popoarelor balcanice*, comunicarea lui Valentin Al. Georgescu.

La secţia de lingvistică şi literatură a fost inclusă în tema *Moştenirile greceşti succesive în limbile balcanice* comunicarea lui Haralambie Mihăescu ; în tema *Formarea limbilor literare în ţările din sud-estul Europei*, comunicarea Floricăi Niculescu ; în tema *Umanismul în sud-estul Europei* (surse, caractere, difuziune, mijloace de învăţămînt), comunicările lui Virgil Cândea, Alexandru Duţu, Eugen Stănescu, Carol Göllner, Mihai Vasiliu şi concluziile şefului delegaţiei române, prof. Mihai Berza ; în tema *Trăsături comune în literatura epică la popoarele balcanice*, comunicarea lui Adrian Fochi ; în tema *Romantismul în literaturile popoarelor din sud-estul Europei*, comunicările lui Valeriu Râpeanu, Tatiana Nicolescu, Zoe Dumitrescu-Buşulenga.

La secţia de artă, etnografie şi folclor au fost incluse în cadrul temei *Muntele Athos ca centru artistic ; influenţa lui în ţările din sud-estul Europei*, comunicarea lui Corneliu Pillat ; în tema *Arta postbizantină în ţările din sud-estul Europei : opere şi artişti*, comunicările lui Virgil Cândea, Ion Ştefănescu, Vasile Drăguţ, George Cantacuzino, Aurora Nasta, Corina Niculescu ; în tema *Arte şi meserii populare în ţările din sud-estul Europei*, comunicarea lui Romulus Vulcănescu.

Aşadar, membrii delegaţiei române au prezentat comunicări la toate secţiile şi la toate temele-cadru. Această participare masivă a fost substanţială şi bine apreciată în majoritatea cazurilor, prin intervenţiile specialiştilor străini, care au remarcat aportul ştiinţific la temele abordate, atît pe plan sud-est european, cît şi general ştiinţific. Textul integral al comunicărilor şi intervenţiilor va apărea în *Actele congresului*, a căror publicare este planificată pentru anul viitor.

Din analiza comunicărilor româneşti, în comparaţie cu comunicările celorlalte delegaţii naţionale la congres, reiese că participanţii au stabilit jaloanele unei analize critice şi ale unei sinteze dialectice asupra istoriei civilizaţiei şi culturii în sud-estul Europei. O concluzie importantă se desprinde din lucrările congresului : necesitatea ca popoarele din sud-estul Europei să se cunoască mai bine, valorificînd reciproc rezultatele cercetărilor ce se referă la aceleaşi surse de informaţie documentară, la aceleaşi obiective ale cercetării particulare, la aceleaşi metode de investigaţie ştiinţifică.

3. În cadrul congresului au avut loc şi alte activităţi contingente celor remarcate pînă în prezent :

— *o expoziţie de carte* în care au fost prezentate lucrări mai vechi şi noi şi unele chiar foarte recente referitoare la activitatea ştiinţifică a membrilor participanţi sau a unor foruri de cultură sud-est europeană ; în standul de cărţi organizat cu prilejul congresului, secţia românească, cu o bogată şi judicioasă selecţionare, a obţinut un succes ce trebuie subliniat ;

— patru *excursii documentar-ştiinţifice* în localităţile cele mai accesibile, dar nu mai puţin reprezentative pentru studiul civilizaţiei şi culturii vechi greceşti : prima la Capul Sunion, a doua în Argolida la Corint, Tirint, Micene, Nauplia şi Epidaurus, a treia la Hosios-Lukas Delphi şi a patra în insula Creta la Hirakleion şi Cnossos ;

— *un spectacol folcloric* de muzică şi dans popular cu echipe de amatori din nordul Greciei.

La încheierea congresului s-au adus mulţumiri Comitetului grec de organizare : prof. Ch. Fragistas, D. Zakythinos, Ap. Daskalakis, I. Karayannopulos şi Maria Nystazopulu-Pelekidis, precum şi secretarului-trezorier al asociaţiei, prof. Emil Condurachi, şi prof. M. Berza, conducătorul delegaţiei române.

În unanimitate s-a propus ca următorul congres de studii sud-est europene să aibă loc la Bucureşti.

Romulus Vulcănescu

COLABORAREA ROMÂNEASCĂ CU "INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM-GÖTTINGEN"

În circuitul larg al formelor de comunicare cu masa, mijloacele informaţionale audio-vizuale, prin eficacitatea şi pertinenţa lor, pot fi considerate ca unele dintre cele mai importante. Între acestea, filmului ştiinţific i se acordă o pondere tot mai mare.

Găsirea unor noi instrumentaţii tehnice, a unor noi procedee de filmare şi în primul rînd stabilirea unor criterii teoretice, care să îmbine cerinţele limbajului cinematografic cu rigorile ştiinţei, au făcut ca filmul ştiinţific să devină un instrument de maximă utilitate atît în procesul complex al predării şi însuşirii elementelor de bază, aparţinînd unui domeniu dat, cît şi în cercetarea propriu-zisă.

Conform profilului său, filmul ştiinţific este chemat să îndeplinească funcţii diferite : el poate avea un rol documentar-informaţional, poate fi un instrument de investigare, un procedeu experimental etc.

Multiplele resurse ale tehnicii cinematografice îi conferă acesteia o largă arie de întrebuinţare în cele mai deosebite domenii, vizînd în acelaşi timp cercetările cu caracter aplicativ, ca şi cele pur teoretice.

Este desigur incontestabil că vastitatea domeniului şi a problematicii filmului ştiinţific implică soluţionarea prealabilă a unor complexe cerinţe de ordin tehnic şi teoretic care transformă acest instrument al cercetării într-un obiect de cercetare în sine.

Considerat de către specialişti ca una din cele mai importante instituţii europene de acest gen, Institutul pentru filmul ştiinţific din Göttingen (R. F. a Germaniei) este un vast laborator de studiere şi experimentare, posedînd totodată o impresionantă arhivă documentară, ce cuprinde filme cu caracter didactic pentru învăţămîntul superior, filme de cercetare ştiinţifică, menite unor studii de specialitate, filme-document istoric şi social şi filme legate direct de procesul producţiei, chemate să rezolve în mod concret cele mai diferite probleme pe care aceasta le ridică.

Seria intitulată ,,Encyclopaedia Cinematographica'' cuprinde — în baza unei sistematizări tematice — filmele cele mai realizate, atît din punct de vedere tehnic, cît şi al conţinutului, ea avînd un caracter internaţional şi fiind deschisă tuturor domeniilor cercetării ştiinţifice (ştiinţele naturii, ştiinţele tehnice şi sociale).

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 529–531, Bucureşti, 1970

Un larg domeniu de acţiune a filmului ştiinţific este şi cel al artei populare, al folclorului şi etnografiei, pentru care Institutul pentru filmul ştiinţific din Göttingen are, în organizarea sa, o secţie specializată. Începînd din anul 1968, Institutul de etnografie şi folclor şi Muzeul Brukenthal (Sibiu) au pus bazele unei fructuoase colaborări cu Institutul pentru filmul ştiinţific din Göttingen, colaborare care s-a continuat şi în anul 1969. Scopul ei este acela de a se pune în circuitul ştiinţific internaţional valori aparţinînd culturii materiale şi spirituale ale poporului nostru şi totodată de a îmbogăţi filmotecile instituţiilor respective cu documente de o certă valoare informaţional-ştiinţifică.

În mod concret, termenii acestei colaborări au cuprins : fixarea unui plan tematic de perspectivă ; deplasarea în două etape în România a echipei complexe de filmare din Göttingen, prospectarea şi filmarea obiectivelor stabilite în strînsă conlucrare cu consultanţii ştiinţifici români — specialişti în temele date ; prelucrarea şi montajul filmelor realizate tot în colaborare cu specialiştii români şi, în final, redactarea de către aceştia a unui material teoretic explicativ, care, publicat în broşură, va însoţi filmul finit.

În total au fost realizate circa 50 de filme sonore, în alb-negru, avînd o durată între 3 şi 35 de minute. În ceea ce priveşte sfera tematică, în colaborare cu Muzeul Brukenthal s-au realizat filme vizînd în principal cultura materială a poporului nostru [1], sfera folclorului şi a culturii spirituale fiind abordată de filmele obţinute în colaborare cu specialiştii din Institutul de etnografie şi folclor.

Dăm cîteva titluri : „Mocăneasca" „Stînga", „Învîrtita" „Sîrba" şi „Cîntec liric", filmate în Cîmpul lui Neag (consultant ştiinţific, prof. dr. doc. Mihai Pop) ; „Cîntăreţ epic la masa mare", „Slobozirea sărindarului de obşte", „Bocet", jocurile „Băluţa" şi „Crăiţele", filmate toate în Desa, jud. Dolj (consultant ştiinţific, Alex. Amzulescu) ; „Trei snoave" (fiecare constituind un film) povestite de Gh. Rădoiaş din Bătrîni, jud. Prahova (consultant ştiinţific, Cornel Bărbulescu) ; „Construirea unui fluier" şi „Cîntat din fluier" (două filme), în Vaideeni, jud. Vîlcea, precum şi „Cîntatul din cimpoi", în Aluniş, jud. Prahova (consultant ştiinţific, Gottfried Habenicht) ; un repertoriu complet de dansuri din Blăjel, jud. Braşov, cuprinzînd dansurile : „Purtata fetelor" şi „Coconiţa", „Fecioreasca", „Învîrtita", „Bărbuncul", „Haţegana", „Sîrba", „Sălcioara", „Brîul", „Pe sub mînă", „Oblii", „Zăluta", „Hora mare", „Hodoroaga" (consultant ştiinţific, Andrei Bucşan) ; obiceiul căluşului din Priseaca, jud. Olt, cuprinzînd filmele : „Obiceiul căluşului de rusalii", „Ridicarea steagului, jurămîntul şi jocul în prima curte", „Jocul căluşarilor şi momentul dramatic : moartea şi învierea unui căluşar", „Întîlnirea a două cete de căluşari", „Îngroparea steagului" ; lor li se adaugă filmul „Pomenirea morţilor de Rusalii", realizat tot în Priseaca (consultant ştiinţific, Anca Giurchescu).

Am considerat necesară înşirarea acestor titluri pentru a putea evidenţia diversitatea tematică, care impune găsirea unor rezolvări filmice diferenţiate, corespunzătoare specificităţii genurilor abordate.

---

[1] Cornel Irimie, *În pregătire la Göttingen, filme etnografice şi folclorice româneşti*, în „Contemporanul", nr. 40 (1197), 3 oct. 1969, p. 5.

Este incontestabil că atît fenomenele de cultură spirituală, cît şi cele folclorice sînt menite a forma obiectul unor filme ştiinţifice, dacă n-ar fi să amintim decît că pentru studiul lor este imperios necesar să dispunem — alături de documentele scrise — de cele vizual-auditive, care să surprindă şi să fixeze un „moment" veridic, real, în seria de variante mereu transformabile la fiecare actualizare a lor.

Ceea ce considerăm ca fiind o cerinţă fundamentală a unui film ştiinţific este autenticitatea şi deci obiectivitatea sa. În acest sens, principiul director al realizatorilor de la Göttingen este cel — ca şi al unui bun cercetător — al neintervenţiei în desfăşurarea faptului de folclor respectiv. Aplicarea acestui principiu impune însă — pentru a nu cădea în greşeala unei înregistrări mecanice, neselective sau, dimpotrivă, incomplete — studiul prealabil al structurii subiectului vizat, detaşarea elementelor semnificative, ierarhizarea lor şi stabilirea naturii relaţiilor care se instituie între diversele componente. Numai în acest fel transpunerea în limbajul specific cinematografic a unui fapt folcloric sau etnografic poate — fără a vicia realitatea — să sublinieze momentele, gesturile, atitudinile sau acţiunile semnificative, care să aducă indicii în plus în descifrarea unor sensuri mai profunde, poate nu totdeauna posibile de a fi traduse verbal.

Desigur, dificultatea mare apare în cazul în care prezenţa aparatelor, a persoanelor străine, a publicului etc., şi însăşi condiţia nouă în care sînt puşi actanţii, pot modifica în anumite cazuri cursul normal al manifestării. Singura metodă de a depăşi aceste obstacole — reieşită şi din discuţiile purtate cu realizatorii germani — este prelungirea perioadei de aclimatizare şi încercarea unei acomodări neforţate cu aceste noi condiţii.

O experienţă deosebit de interesantă şi utilă a constituit-o, în special pentru specialiştii români, colaborarea directă la toate fazele de montaj ale filmelor. În această etapă de lucru, problemele care se ridică se referă în primul rînd la realizarea unei unităţi perfecte între criteriile tehnice, artistice şi cele ştiinţifice, fiecare din ele fiind judecate cu maximum de exigenţă.

De altfel, exigenţa în judecarea filmelor finite este poziţia pe care o adoptă şi comisia de „recepţie", condusă de către dr. ing. G. Wolf, directorul institutului din Göttingen, prezentarea filmelor oferind prilejul unor analize profunde, multilaterale şi al unor dezbateri de un înalt nivel teoretic. Trecînd prin aceste comisii, seria filmelor româneşti a fost considerată ca fiind interesantă şi valoroasă în special din punct de vedere al conţinutului lor (două copii ale acestor filme, ca şi textele explicative, strînse într-un volum unic, vor fi predate instituţiilor româneşti în anul viitor).

Interesanta şi fructuoasa colaborare cu Institutul de film de la Göttingen va fi continuată, sporind în anii viitori numărul filmelor de folclor şi etnografie românească.

Anca Giurchescu

ANUARUL MUZEULUI ETNOGRAFIC AL TRANSILVANIEI PE ANII 1965—1967, Cluj, 1969, 620 p. + 6 pl.

Cel de-al patrulea volum al acestei publicaţii clujene aduce noi contribuţii la cercetarea patrimoniului culturii spirituale şi materiale româneşti.

Structura volumului distinge trei compartimente: Studii, Din istoria etnografiei şi muzeografiei, Materiale.

Deschiderea capitolului de Studii cu *Elemente autohtone în terminologia îmbrăcămintei* (p. 3—24), de I. I. Russu, impune de la sine constatarea unei continuităţi a tradiţiei *Dacoromaniei* şi a *Anuarului Arhivei de folclor*, mai evidente fiind preocupările pentru aspectele etnografice şi muzeografice. Într-adevăr, sînt doar şase lucrări în tot volumul care tratează despre altceva decît etnografie: prima, cea citată, de terminologie a pieselor de îmbrăcăminte în limba română, şi cinci de valorificare a folclorului sau de istorie a folcloristicii: O. Bîrlea, *Colindatul în Transilvania* (p. 247—304); Nicolae Bot, *Şezătoarea în zona Năsăudului* (p. 305—346); Virgil Florea, *Dimitrie Cioflec, folclorist* (p. 377—409); Hanni Markel, *Cu privire la ancheta lui W. Mannhardt (1865)* (p. 411—436); Maria Văcariu, *Contribuţii la studiul obiceiurilor din Munţii Apuseni* (p. 571—579).

Desigur, nu putem să nu reţinem lucrări al căror obiect se referă la etnografie, cum ar fi studiul lui Valeriu Butură, *Spălarea aurului din aluviuni şi mineritul ţărănesc din Munţii Apuseni* (p. 25—93), în care autorul atrage atenţia asupra aspectelor semnificative ale tehnicilor de extragere a aurului, cu repercusiuni asupra vieţii sociale şi economice în zona Munţilor Apuseni; cel al lui Silviu Dragomir şi Sabin Belu, *Păstoritul la românii din Munţii Apuseni în evul mediu* (p. 95—114), în care autorii reconstituie tabloul vieţii pastorale din Apuseni în evul mediu pe baza informaţiilor privind 87 de aşezări, aflate într-un registru întocmit în 1461 cu scopul de a avea evidenţa localităţilor de unde urma să se strîngă „cincizecimea" (dare pe oi); cel al lui N. Dunăre despre *Păstoritul de pendulare dublă pe teritoriul României* (p. 115—138); cel al lui Kós Károly, *Vechi forme de muncă agricolă în cîteva sate din jurul Clujului* (p. 227—245), în care se face o analiză a formelor tradiţionale ale organizării muncii în satele din împrejurimile Clujului, analiză ce descoperă şi aspecte sociale caracteristice deloc de neglijat, pe care le îmbrăcau şi le determinau aceste forme tradiţionale. Celelalte studii sau materiale etnografice privesc diverse aspecte ale culturii materiale populare din Transilvania: Pompei Mureşeanu, *Contribuţii la studiul aşezărilor şi construcţiilor ţărăneşti din Cîmpia Transilvaniei* (p. 139—194); Viorica Pascu, *Portul popular din zona Năsăudului* (p. 195—225); Leontin Ghergariu, *Unelte şi instalaţii ţărăneşti pentru prelucrarea unor produse alimentare în Sălaj* (p. 439—462); Viorel Cioti, *Josenii Bîrgăului, un fost centru de ceramică neagră românească din Transilvania* (p. 463—488); Ioana Toşa, *Contribuţii la cunoaşterea bisericilor de lemn din apropierea Clujului* (p. 469—508); Petre Idu, *Feleacu, „un sat de coastă" din sudul Clujului* (p. 509—529); Aurelia Ţiţa, *Fructele în alimentaţia populară în zonele*

Rev. etn. folc., tom. 15, nr. 6, p. 533—535, Bucureşti, 1970

Lăpuș-Maramureș și Zărand Hunedoara (p. 531—547); Romulus Oșianu, *Aspecte privind evoluția portului popular de la Șieu-Șieuț, județul Bistrița-Năsăud* (p. 571—579); Atanasie Popa, *Zugravi și școli de zugravi ai bisericilor de lemn din Transilvania, Dimitrie Ispas din Gilău-Cluj* (p. 581—614).

În rubrica a doua a anuarului, Ion Taloș semnează o comunicare despre *Ion Mușlea, organizator al culegerii și publicării folclorului românesc* (p. 353—365). Lucrarea relevă contribuția lui Ion Mușlea la dezvoltarea culegerii și publicării folclorului românesc prin organizarea Arhivei de folclor din Cluj, înființată în 1930, ca și prin înființarea *Anuarului Arhivei de folclor*, în 1932.

Despre preocupări și reflexe folclorice și etnografice în opera lui Pavel Dan comunică D. Pop, în lucrarea cu același titlu (p. 367—376). Virgil Florea publică pentru prima oară integral culegerea de texte folclorice a lui Dimitrie Cioflec, însoțind-o de un studiu bio-bibliografic, sub titlul *Dimitrie Cioflec, folclorist* (p. 377—409). Textele se află într-un manuscris din colecția Academiei Republicii Socialiste România și au fost adunate de Cioflec din satul natal, Arpătac, prin 1855, la îndemnul lui G. Barițiu. Virgil Florea înlătură confuzia originii bănățene a profesorului brașovean și implicit a colecției sale, arătînd locul important pe care-l revendică culegerea în virtutea faptelor că e prima din Țara Bîrsei și printre primele de lirică populară românească, făcută cu respect pentru autenticitate.

O comunicare importantă este cea semnată de Hanni Markel — *Cu privire la ancheta lui W. Mannhardt (1865). Răspunsurile de la sașii din Ardeal* (p. 411—436). Ea prezintă un material rezultat din răspunsurile trimise de sașii din Ardeal în secolul al XIX-lea la ancheta prin chestionar inițiată de W. Mannhardt, anchetă privitoare la obiceiurile agrare.

Răspunsurile au fost prelucrate în *Wald und Feldkulte*, vol. I-II, Berlin, 1875—1877, cea mai de seamă concluzie teoretică din această lucrare fiind considerarea cultului demonului vegetației ca formă de bază a obiceiurilor agrare. Ideea a fost preluată de J. G. Frazer în *The Golden Bough*, London, 1891.

Prezentarea materialului provenit din 37 de localități ardelenești consemnează unele practici magice din complexul cultului fertilității vegetale. Faptul a fost verificat prin reluarea anchetei chestionarului de către autoare în 1967, cînd a verificat ce s-a mai păstrat din cele relatate în răspunsurile din 1865.

Un obicei folcloric mai puțin cercetat, deși nu în mai mică măsură important, șezătoarea, se bucură de atenția lui Nicolae Bot, care supune tiparului rezultatele cercetărilor făcute împreună cu Virgil Florea în 1966 în 18 localități, întregite cu răspunsurile la chestionarul lansat de I. Mușlea, pe această temă, și cu date din Arhiva Institutului de etnografie și folclor, în *Șezătoarea în zona Năsăudului* (p. 305—346).

Studiul tinde să epuizeze — în limitele geografice fixate — problemele legate de datina șezătorii: timpul cînd se practică, tipurile de șezătoare, participarea membrilor colectivității la desfășurarea obiceiului, rosturile lui, apoi repertoriul — practicile magice, jocurile cu funcții diverse etc. Din cercetarea atentă a acestui obicei cu funcții complexe, autorul stabilește cîteva trăsături generale, cum ar fi marea elasticitate a structurii obiceiului, o deosebită complexitate de aspecte economice și spirituale, ca și constatarea că șezătoarea este ,,prilej de transmitere și selectare a valorilor culturii populare, în funcție de evoluția mentalității și a gustului''.

Am lăsat la sfîrșit studiul despre *Colindatul în Transilvania* al lui Ovidiu Bîrlea (p. 247—304), întrucît ni s-a părut una din cele mai valoroase lucrări publicate în acest număr al Anuarului Muzeului etnografic al Transilvaniei.

Descrierea obiceiului colindatului în Transilvania este făcută pe baza datelor și informațiilor culese din 196 de sate cercetate, consemnate în fișele de informații ale Arhivei Institutului de etnografie și folclor. Această bază largă și strict științifică a asigurat studiului posibilitatea depășirii ,,fazei amatoristice" — cum spune autorul — de descriere a obiceiului și a permis caracterul ei sintetic, sistematic.

Debutînd cu o privire istorică asupra colindatului la poporul român, studiul privește toate aspectele obiceiului, cu implicațiile lor: organizarea și pregătirea colindatului (ceata, criteriile de organizare ale ei, tipurile de cete și criteriile alcătuirii lor), modul de desfășurare a colindatului, repertoriul de colinde, modul de cîntare a acestora, darurile și orațiile la daruri, distingerea colindatului de Anul Nou — zoritul — de colindatul de Crăciun, petrecerea de la sfîrșitul perioadei de colindat, desfacerea cetei, semnificația și evoluția obiceiului. Fără a intra în amănunte, nu putem să nu menționăm cîteva detalii, cum ar fi paralelismul între colindele laice și basme, desfășurat în cadrul discutării repertoriului, sau considerațiile cu privire la cîntarea colindelor.

Concluziile studiului sînt impuse de rigurozitatea descrierii și analizei obiceiului: forma arhaică, mai apropiată de rostul originar; asemănarea repertoriului de colinde din Transilvania cu cel din sudul Carpaților; numeroase colinde religioase, inexistente în sud, datorate influenței mari a bisericii; colindatul de Anul Nou atestă că uratul prin colinde este un obicei tipic de început de an (p. 297); sensurile arhaice păstrate, semnifică esența agrară a obiceiului de început de an — rodirea fiind sensul prezent în mai toți factorii obiceiului —, dar și urme din sărbătoarea morților etc.

Este pentru prima oară că obiceiul colindatului se bucură de o tratare comprehensivă, bazată pe materiale de arhivă strînse și scrutate științific, și acest lucru vorbește de la sine despre însemnătatea studiului, chiar dacă acesta nu se referă decît la teritoriul transilvănean. Cercetarea poate alcătui un capitol de monografie națională a colindatului.

Cuprinsul celui de-al patrulea volum al Anuarului Muzeului etnografic al Transilvaniei, atît de interesant și de o ținută științifică foarte bună, se bucură de o prezentare grafică corespunzătoare, mai puțin planșele color, în care tiparul nu a excelat.

Radu Răuța

RECTIFICARE

— La p. 404, r. 8, în loc de *subgrupa* B_a se va citi *subgrupa* B_{a_1}, iar la r. 14, în loc de *în subgrupa* B_{a_1} se va citi în *subgrupa* Bb_1; la p. 409, r. 11, în loc de A [ab] cd se va citi A [a^b] rf; la articolul I. Herțea (tabel anexă), coloana 7, r. 26 de jos, în loc de v^2: $IIIc_1$ se va citi v^2: $IIIe_1$; coloana 7, r. 11 de jos, în loc de $III\ b^2$ se va citi $III\ b$.

Revista de etnografie și folclor publică *studii și materiale etnografice și folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale și coregrafice. Revista pune în discuție, la rubrica note și recenzii, problemele actuale ale etnografiei și folcloristicii și informează asupra lurărilor de specialitate ce apar în țară și peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugați să înainteze articolele, notele și recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuș, pe hîrtie de calc. Tabelele și ilustrațiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planșe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea acelorași date în text, tabele și grafice. Explicația figurilor în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de inițială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanțelor internaționale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 extrase gratuit. Responsabilitatea asupra conținutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondența privind manuscrisele, schimbul de publicații etc., se va trimite pe adresa comitetului de redacție: București, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

JÓZSEF ATTILA TUDOMÁNYEGYETEM
Néprajzi Tanszék
Leltári szám: .....

XF 1172

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI, **Mioriţa. Tipologie. Circulaţie. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

G. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom II — (inedit), ediţie îngrijită, cu studiu introductiv, note şi glosar, de Ion Muşlea, 1966, 239 p. 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * * **Antologia de literatură populară. Poveşti, snoave şi legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU-FLORESCU, PAUL STAHL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeş şi Muscel**, colecţia „Studii de etnografie şi artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5 pl., 40 lei.

I. C. CHIŢIMIA, **Folclorişti şi folcloristică românească**, 1968, 407 p., 24 lei.

IOAN URBAN JARNIK şi ANDREI BÎRSEANU, **Doine şi strigături din Ardeal**, ediţie îngrijită, cu studiu, note şi variante, de Adrian Fochi, 1968, 969 p., 63 lei.

FLOREA BOBU-FLORESCU şi PAUL PETRESCU, **Artă populară românească**, 1969, 671, p., 72 lei.

GH. VRABIE, **Folclorul. Obiect — principii — metodă — categorii**, 1970, 556 p., 32 lei.

ROMULUS VULCĂNESCU, **Etnologie juridică**, 1970, 340 p., 16,50 lei.

Rev. etn. folc., t. 15 nr. 6, p. 437 — 536 , Bucureşti, 1970

I. P. „Informaţia" — c. 5842

43 407

Lei 20.—